





PUBLIKATIONEN DER GESELLSCHAFT
ZUR HERAUSGABE DER

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH.

HERAUSGEGEBEN MIT UNTERSTÜTZUNG
DES K. K. MINISTERIUMS FÜR KULTUS UND UNTERRICHT.

UNTER LEITUNG VON

GUIDO ADLER.

XIX. JAHRGANG.

ERSTER TEIL.
38. BAND.

TRIENTER CODICES III. FÜNF MESSEN DES XV. JAHRHUNDERTS.

WIEN 1919.
UNIVERSAL-EDITION A. G.
BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG.

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH.

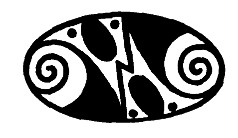
SECHS TRIENTER CODICES.

GEISTLICHE UND WELTLICHE KOMPOSITIONEN DES XV. JAHRHUNDERTS.

DRITTE AUSWAHL:

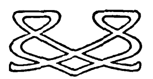
DUFAY: MISSA „CAPUT". OKEGHEM: MISSA „CAPUT". OKEGHEM: MISSA „LE SERVITEUR". ANONYMUS: MISSA „LE SERVITEUR". ANONYMUS: MESSE „GRUNE LINDEN".

MIT 47 REPRODUKTIONEN.



WIEN 1919.
UNIVERSAL-EDITION A. G.
BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG.

INHALTSVERZEICHNIS.



EINLEITUNG.

I.

Hiermit wird die dritte Publikation aus den Trienter Codices vorgelegt, die erste erschien 1900 als VII. Jahrgang unserer Denkmäler, enthaltend den Doppelband Nr. 14 und 15, die zweite 1904 als erster Halbband des XI. Jahrganges (Nr. 22 in der Gesamtfolge). Stünde nicht eine solche Überfülle des kunsthistorisch wertvollen Materials den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ zur Verfügung, und wäre nicht mit Rücksicht auf die Mitglieder unserer Gesellschaft und die Subskribenten der Denkmäler eine bunte Reihe der Kunstwerke zu bringen — ein Wunsch, der vollauf berechtigt ist — so kämen die kostbaren Trienter Codices öfters an die Reihe, denn die musikhistorische Forschung kann ihrer nicht entraten. Sie bilden seit ihrer Edition den Ausgangspunkt für eine Fülle wichtiger Fragen, die die Wissenschaft noch lange beschäftigen werden. Die Untersuchungen, die über die einschlägigen Materien in so dankenswerter Weise angestellt worden sind, ergaben nicht die Notwendigkeit, die bei der ersten Publikation beobachteten Prinzipien der Edition in irgend einer Art zu ändern. Sie basieren auf der Absicht, das authentische Notenbild so zu wahren, daß es bei der Übertragung in unsere moderne Notenschrift möglichst intakt erhalten bleibe. Dies bezieht sich sowohl auf die semeiographische Eigenart der Mensuralnotation, soweit sie irgend bei der pseudotaktischen Kanzellierung gewahrt werden kann, ferner auf die Textlegung, bei der diejenigen Stellen, die in den Vorlagen der Worte entbehren, hier mit Text versehen und mit Kursivlettern gekennzeichnet sind. Die Kontrolle wird in dieser Publikation noch mehr ermöglicht durch die photographische Reproduktion von vier der hier zur Veröffentlichung gelangenden fünf Messen, eine Opulenz der Ausstattung, wie sie bisher in keiner Denkmäleredition anzutreffen ist und für die sich die Forscher der leitenden Kommission unserer Denkmäler wohl zu besonderem Dank verpflichtet fühlen dürften. Separateditionen von einzelnen Codices werden mit geradezu enorm hohen Anschaffungspreisen veranstaltet. Die zweite Vorlage der „Missa Caput“ von Okeghem in einem Codex der Bibliothek Chiggi (Rom) konnte nicht reproduziert werden. Wir mußten uns mit der Erlaubnis des Besitzers der Handschrift für die Gestattung der Vergleichung bescheiden (wofür wir dankbar sind). Die Verschiedenheit der Textlegung in den Vorlagen ergibt sich übrigens durch einen Vergleich der Trienter Reproduktion mit der hier gegebenen Textunterlegung; beide sind zudem im Revisionsbericht zusammengestellt (S. 177 fg). Auch die Prinzipien bei der Überstellung der Akzidentien sind genau in der Weise der früheren Publikationen beobachtet. Sie wurden trotz der von Hugo Rimann erhobenen Einwände neuerlich bestärkt durch die Referate, die von Theodor Kroyer, Rudolf Schwartz, Johannes Wolf beim Wiener Kongreß erstattet wurden (S. 112 bis 126 des Berichtes über den III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, 1909). In Beziehung hiezu stehen die Referate von Eduard Bernoulli und Oscar Chilesotti (ibidem S. 126 bis 135). Nur eine Ausnahme wurde davon in der vorliegenden Publikation gemacht, bei

der genannten Messe von Okeghem, bei der die Hinzufügung, richtiger Überstellung der Akzidentien auf die Subsemitonien der Kadenzen beschränkt, also eine größere Einengung vollzogen wurde. Dies ergab sich aus der Eigenart des Werkes in seiner tonalen Anlage. Der Cantus firmus der Messe „Caput“ von Dufay ist mixolydisch, mit auffallender Neigung zum gewöhnlichen Dur, zumal sich im Gloria, Takt 50 und Agnus Takt 69, ausdrücklich ein Kreuz vor *f* findet. Es wäre aber auch hier verfehlt, in der Übertragung *fis* als Generalvorzeichen zu setzen, zumal gleich am Anfang des Credo mittelst eines Erniederungszeichens *b* verlangt wird (Takt 6) und die Teilkadenz auf *f* unzweifelhaft ist. Das gleiche Zeichen im Contra II, Takt 65, involviert eine dorische Kadenz. Diese *b* mehren sich in der Messe von Okeghem bis zu 13 und kommen in allen Sätzen vor (vergl. die Zusammenstellung im Revisionsbericht S. 182). Allein auch die Erhöhungszeichen vor *c* vervierfachen sich und auch ein *gis* kommt vor (Sanctus, Takt 153, II), das allerdings in Chigi fehlt. Die Erhöhungen des *f*, die ausdrücklich vorgesetzt sind, bleiben in beiden Messen ziemlich gleich, nur ist die Trienter Vorlage relativ vollständiger bedacht, noch spärlicher ist die Vorlage Chigi bezüglich der Erhöhungen des *c*. Nun wäre es nach den von uns beobachteten Prinzipien ein Leichtes, die Erhöhungen des *F* in dem Sinne vorzunehmen, wie dies bei der Dufay-Messe vollzogen wurde; dies könnten auch die Sänger ohneweiters heute besorgen, wenn sie in den Stil so eingearbeitet wären, wie es in der Zeit der Komposition dieser Messe der Fall war. Auf alle Fälle mußten mit Ausnahme der Leitetöne die Erhöhungen vermieden werden, wo dorische Kadenzen intentioniert sind, was sich aus den *b* an den betreffenden Stellen ergibt. Allein so einfach liegt der Fall doch nicht vor. Die Anhänge bei den einzelnen Teilen, die nach der Schlußnote des Tenors auf *g* folgen, schließen auf *d*, also entweder auf der Dominante, oder einer neuen Durtonika oder in der dorischen Tonart. Es wäre nun möglich, daß diese Kadenzen rückwirkende Kraft haben, nach dem Rechtssatze: *omnis tonus respicit in finem,* d. h. die ganze Komposition wird mit Rücksicht auf die Schlußformel eingerichtet. Dies ergäbe neue Möglichkeiten: die ganze Messe könnte entweder als mixolydisch auf *d* intentioniert sein und somit das ♯ vor *c* so begünstigt werden, wie das ♯ vor *f* etwa in der Dufayschen Caput-Messe. Oder die ganze Messe könnte unter dem Druck dorischer Kadenzen stehen, wobei das ♯ vor *c*, ob beigesetzt oder nicht, Leiteton- oder Dominantencharakter anzunehmen hätte. Oder es könnte eine Wahltonart beabsichtigt sein, wie Okeghem solche Scherze auch in anderen Werken liebt, so in der bekannten Missa cujusvis toni, wobei die Wahl hier auf die Tonarten Dorisch (*d* mit gelegentlichem *b*), oder Mixolydisch (*d* mit einem ♯) oder einfaches Dur (mit der Fiktion des Lydischen [*d* mit 2 ♯]) beschränkt bliebe — also das Phrygische ausgeschaltet wäre. Oder endlich wir hätten eine Mischung von Mixolydisch mit Dorisch, wie dies in geringerem Maße schon in der Dufay-Messe angebahnt erscheint und wie bereits im Choral myxolydische Gesänge nicht selten an einer oder der anderen Stelle ein *b* aufweisen. Wir hätten hier also im mehrstimmigem Satze wirkliche Ausweichungen, von denen die Theoretiker meines Wissens in dieser Art nicht sprachen. Dieser Wechsel vollzöge sich nach Sätzen oder Satzteilen und brächte eine Erweiterung in der bisherigen Beobachtung und Erfassung bezüglich der Behandlung der Kirchentöne im 15. Jahrhundert, eine reichere Schattierung des Clair-Obscur in der Tonalität und Harmonik. Nach der Auffassung der damaligen Theoretiker könnte der tonale Gang der einzelnen Stimmen für sich betrachtet werden, wie sich auch Glarean Spezialbezeichnungen für die Tonart jeder Stimme eines mehrstimmigen Verbandes bedient. Ohne Härten ließe sich keine der genannten Auffassungsmöglichkeiten durchführen. Allein nicht dieser Umstand war bestimmend für die Außerachtlassung der hinzuzufügenden Akzidentien, sondern die Absicht, beim Studium der Partitur auf die tonale Erfassung keinen Zwang auszuüben. Eine Ausgabe der Messe für praktischen Gebrauch kann dann das hier absichtlich Versäumte nachholen und wird sich — dies ist meine Schlußmeinung — mit umso größerer Freiheit der Mischung der Töne bedienen dürfen, wie dies meiner Ansicht nach in einer streng wissenschaftlichen Ausgabe ausgeschlossen ist. Mit dieser Messe ist somit ein neuer Stoff für die wissenschaftliche Erörterung gegeben, die in ihren Ergebnissen sehr fruchtbringend zu werden verspricht.

An den Vorarbeiten zu diesem Bande beteiligten sich Oswald Koller, Margarethe Loew, Erwin Luntz, Franz Schegar. Dem Professor **Oswald Koller** sei auch an dieser Stelle ein Blatt dankbarer und pietätvoller Erinnerung geweiht. In unermüdlicher Weise stand er dem Leiter der Publikationen seit der Begründung unserer Denkmäler in der Bearbeitung der Trienter Codices zur Seite, sowie er sich auch an den bibliographischen Vorarbeiten, die durch sieben Jahre vor Inslebentreten der „Denkmäler" betrieben wurden, eifrigst beteiligt hatte. Er war nicht nur dem Titel nach ein „wirkendes Mitglied" unserer Gesellschaft (ernannt im Jahre 1893), sondern ein Stück seiner Lebensarbeit steckt in diesen Publikationen, um die er sich auch als Herausgeber der Liederhandschriften von Oswald von Wolkenstein ein bleibendes Verdienst erworben hat. Er hinterließ auch eine Reihe von Sparten aus den Trienter Codices, die in den folgenden Editionen mitherangezogen werden. Obzwar in den letzten Jahren seines arbeitsfreudigen Lebens ein tückisches Leiden seine Kraft gelähmt hatte, blieb er bis zum letzten Atemzuge ein eifervolles Mitglied unserer Unternehmung. Er starb am 10. Juni 1910 auf der Reise nach dem Süden, die ihm Erholung bringen sollte. Ehre seinem Andenken!

Der zweite Teil dieser Einleitung, der die vier ersten Messen des Bandes kunstkritisch bespricht, ist von Herrn **Franz Schegar**, der dritte Teil, der die Messe „Grune Linden" behandelt, von Fräulein **Dr. Margarethe Loew** verfaßt.

Der Leiter der Publikationen.
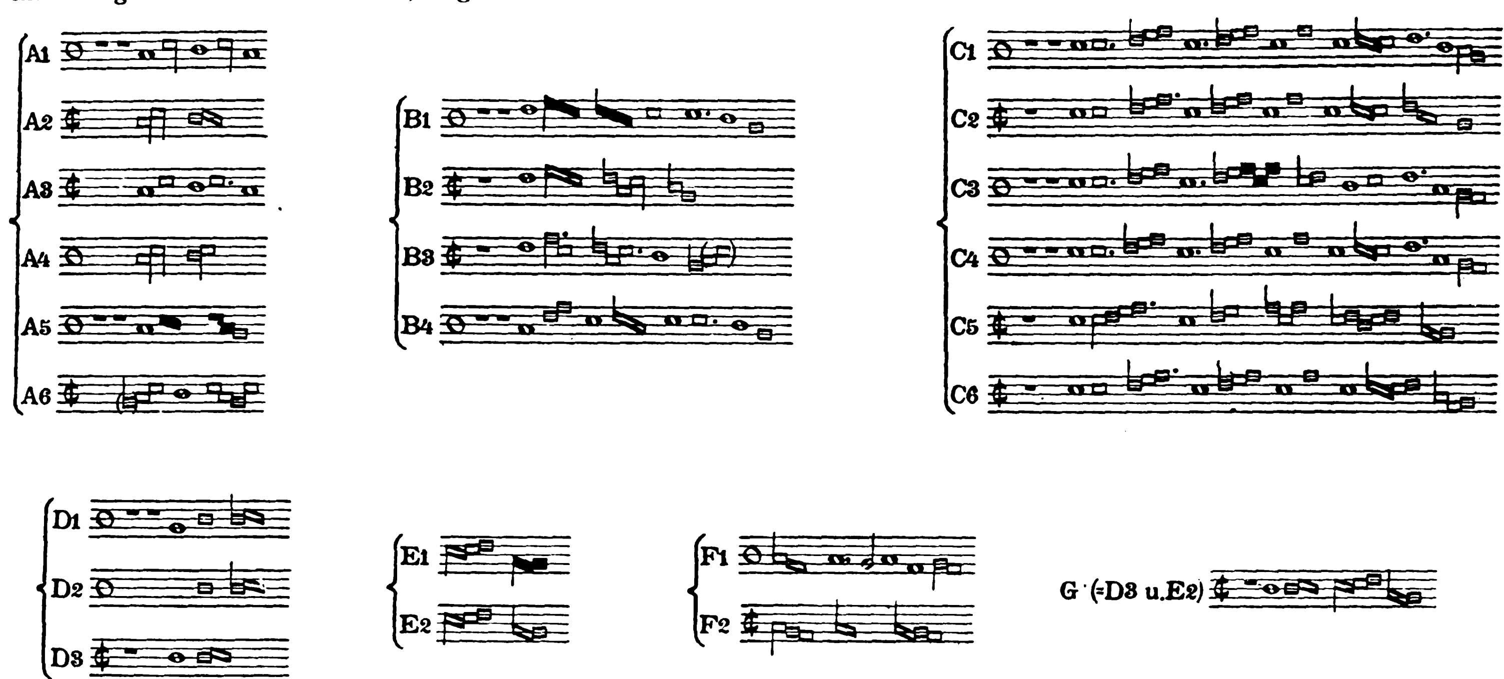
II.

Im Anschluß an die Herausgabe der vier Messen: Dufay „Caput“, Okeghem „Caput“, Okeghem „Le serviteur“ und Anonymus „Le serviteur“ seien die beiden diesen Werken zugrunde liegenden Cantus firmi und deren thematische Verarbeitung im polyphonen Gewebe einer stilkritischen Untersuchung unterzogen. Eine bei aller Trockenheit verlockende Aufgabe: die vier Werke gehören einer mit der Sonde kritischer Detailanalyse bisher noch kaum durchforschten Epoche an. Wertvollen Spezialstudien über die Anfänge der Mehrstimmigkeit, Wiederholung und Nachahmung und über die Frühzeit der a-cappella-Musik, von Adler, Lederer, Ludwig, Wolf, die aber nur bis zu Dunstable reichen, reihen sich für die Zeit des voll ausgereiften a-cappella-Stiles des XVI. Jahrhunderts Versuche von technischen Analysen an; für die Mittelepoche, die Zeit des Werdens, der Ausbildung des Stiles, ist man bisher auf die mehr oder weniger allgemein gehaltenen Erörterungen in den verschieden zusammenfassenden historischen Werken angewiesen. Auch Riemanns Handbuch der Musikgeschichte, das das Hauptgewicht auf die Entwicklung des Formalen legt und Analysen bringt, muß sich größere Ausführlichkeit versagen. Aber nur durch ganz ins Detail gehende analytische Untersuchung der technischen Struktur der Werke wird ein genaueres Verständnis dieser Kunst angebahnt werden können, die uns Heutigen so fremd vorm Ohre klingt. Und vor allem wird die thematische Arbeit der Schlüssel sein, der dem hier durch den Mangel einer leicht zu übersehenden formalen Konstruktion und das Fehlen einer harmonischen Entwicklung in unserem Sinne seiner gewohnten Hauptstützpunkte bei der Rezeption beraubten und besonders durch den Mangel einer in allen Stimmen gleichmäßig durchgeführten Rhythmik desorientierten modernen Hörer zu einer bewußten Ordnung der Gehörseindrücke verhelfen kann. Ein klares intellektuelles Verstehen ist die Voraussetzung nicht nur für die richtige Einordnung in die historische Entwicklungsreihe, auch für das volle Erfassen des gemütlichen Gehalts und damit für die Wiederbelebung dieser Musik. Weit entfernt davon ist aber die übliche ästhetische Wertung der Werke dieses Stiles, die in eine Art vagen Impressionismus zu münden pflegt, auf klare Erkenntnis des eigentlichen Geschehens notgedrungen verzichtend, mit einer gleichsam passiven Registrierung der Gehörsphänomene sich begnügt; ein Kompromißstandpunkt, für den die behutsamen Sätze des feinsinnigen Daniel Gregory Mason recht bezeichnend sind (*Beethoven and his Forerunners,* New York, Macmillan, 1904, p. 27): „*.... the whole effect was curiously kaleidoscopic, mysterious, and vague .... One voice after another came out from the filmy background, sounded for a moment above the rest, and subsided again, to be replaced by another .... The entire mass was in constant flux and change, a body of lovely and expressive sound, without a single distinct lineament, or any conceivable whence or whither.*“ Und ganz im gleichen Tonfall meint Charles van den Borren (*L'esthétique expressive de Guillaume Dufay dans ses rapports avec la Technique Musicale du XVe siècle, Malines, Godenne, 1911*): „*Leur art n'a rien de réaliste ni de dramatique. On pourrait presque dire qu'il tient tout entier dans une ‚convention idéaliste‘ .... La messe de Dufay ne présente point ces contrastes. Elle se rapproche plutôt du plain-chant, dont elle adopte l'irréalité, l'impersonnalité, et ce caloris vague qui ... exclut les oppositions violents d'ombre et de lumière. ... Il se fait ainsi que l'impression générale .... est celle d'une vaste rêverie mystique où l'imploration, l'adoration, la jubilation et la croyance dogmatique se confondent en un tout, où règne une unanimité de sentiments ....*“

Recht verschiedenartig scheinen die technischen Konstruktionsprinzipien für die Werke aus der in Rede stehenden Epoche gewesen zu sein. Von ganz überragender Bedeutung aber war das Aufbauen einer Komposition über einer zugrunde gelegten Leitstimme, dem Tenor. Es herrscht gleich von den ersten Anfängen der Harmonie und Mehrstimmigkeit an vor; seine Wichtigkeit wird auch von der Theorie, angefangen vom XII. bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts, immer wieder betont, und erst in Zarlinos „*Istitutioni harmoniche*“ erscheint diese dominierende Stellung des Tenors erschüttert. Zu den ausführlichsten dieser nicht selten fast in den Worten übereinstimmenden Auslassungen der Theoretiker gehören das dritte Kapitel des siebenten Buches von Muris' „*Speculum musicae*“ (Couss. II. 386 a), oder die Anleitungen Johannis de Grocheo (Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft, I. 108 ff.). Alle diese Anweisungen besagen in Kürze folgendes: das melodische Material der kontrapunktierenden Stimmen soll aus dem Tenor genommen werden; dann erfolgt ein Zusammenpassen der einzelnen Töne der Stimmen nach den Gesetzen der Konkordanz und des Rhythmus; die so entstandenen Gegenstimmen sollen aber auch, für sich allein betrachtet, eigene melodische Bedeutung haben. Aber bei aller Breitspurigkeit geben diese Erörterungen keinen Aufschluß über die eigentliche thematische Arbeit, die eigentliche Konstruktion polyphoner Sätze. Etwas prägnanter gehalten in diesem Sinne sind die über „color“ und „talea“ handelnden Stellen, die in Guido Adlers Studie „Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit“ (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, II.) im Zusammenhalt mit Analysen einschlägiger praktischer Werke einer Untersuchung unterzogen worden sind. Von diesen und von den gelegentlichen kurzen Bemerkungen über

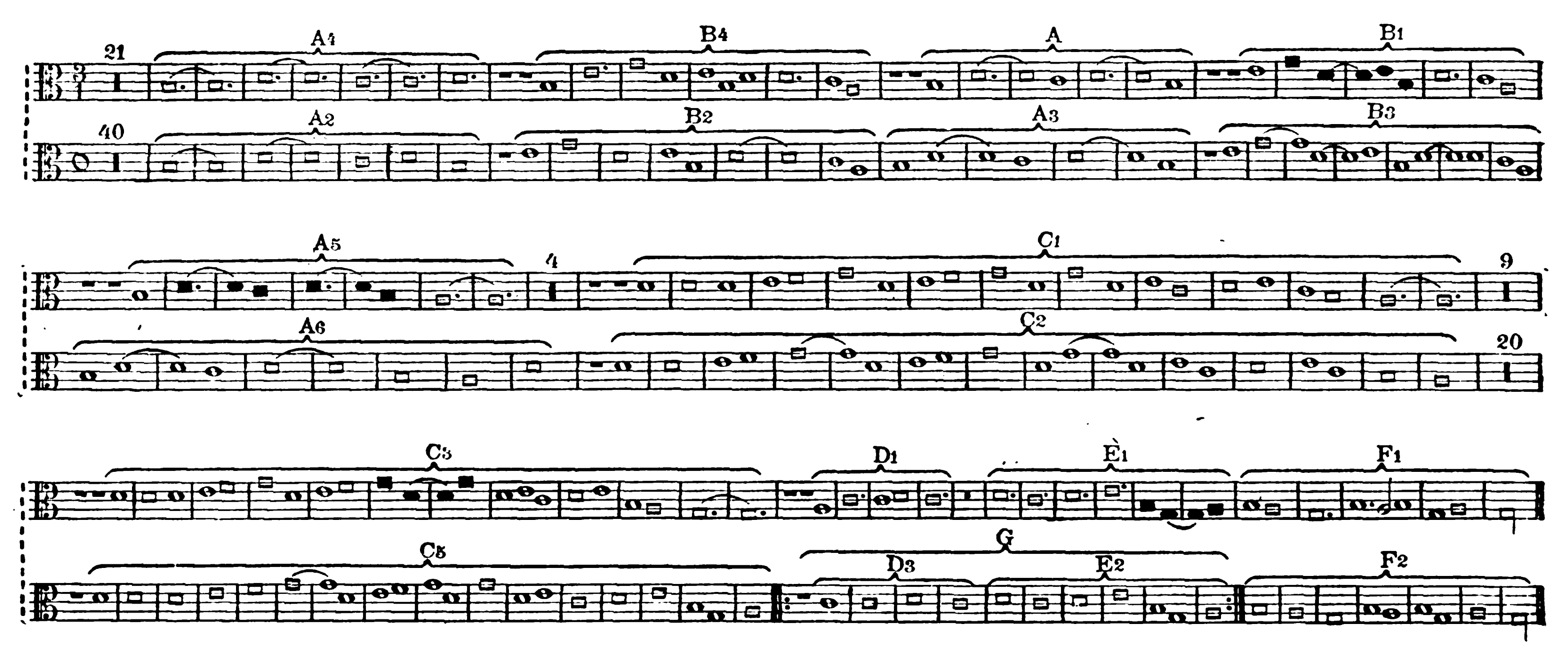
die Technik einzelner Künstler (das für unsere Zwecke brauchbare dieser Art wird an bezüglicher Stelle angeführt werden) abgesehen, liegen irgendwelche zusammenfassende theoretische Formulierungen der Grundsätze thematischen Arbeitens nicht vor. Die Hauptquellen für solche Untersuchungen werden somit die Kunstwerke selbst sein müssen. Im folgenden soll sich einer Besprechung der beiden Liedweisen „*Caput*" und „*Le serviteur*" die Untersuchung der kompositionstechnischen Struktur der vier Messen anschließen.

Der Tenor „Caput", seiner Tonalität nach mixolydisch, besteht aus sechs Abschnitten: *A, B, C, D, E, F,* die sämtlich in den zehn Sätzen der beiden Messen in verschiedener Weise variiert erscheinen. Mit dem Steigen des beigefügten Exponenten wird auf der folgenden Übersicht eine wachsende Abweichung von der vermutlichen Urform, meist zugleich einfachsten Form, angedeutet.



Bei der Phrase *A* ist allerdings gleich eine Ausnahme zu machen, denn die einfachste Form von *A* ist nicht A_1, sondern A_4; diese „einfachste" Form ist nämlich allem Anschein nach nicht die Grundform, sondern eine Veränderung derselben, insofern, als nach der vierten Note von A_1, d. i. nach dem zweiten d^1, in der Urform wohl noch das *h* folgte, welches gleich zu Anfang des Tenors durch eine Pause von A_4 getrennt und zu dem darauffolgenden B_1 hinübergezogen erscheint. Für diese Auslegung spricht vor allem die melodische Linie; wir haben in diesem Falle nicht die beiden sich in derselben Richtung folgenden Sprünge Quart und Terz in B_1 (was immerhin in Anbetracht der drei späteren Sprünge nicht als günstig bezeichnet werden kann, obwohl ja dadurch im ganzen der Umfang einer Sexte nicht überschritten wird); außerdem verläuft die Linie der Phrase *B* ohne das *h* auch tonal logischer: beginnt mit c^1 und schließt eine Quinte tiefer auf *a*; und drittens kehrt *A* nach dieser Annahme mit seiner letzten Note auf seinen Ausgangspunkt *h* zurück; eine Bestätigung scheint diese Vermutung endlich noch dadurch zu erfahren, daß *A* in seinen sämtlichen übrigen Formen auf dieses schließende *h* nicht verzichtet, und daß vielmehr die Pause erst zwischen dieses und das Anfangs-*c* von *B* tritt. Diese Erwägungen lassen also das erste Auftreten von *A* als Veränderung der Grundform erscheinen, nur eben nicht, wie es sonst meist der Fall ist, als Bereicherung, sondern als Verkürzung. Die Grundform möge durch das zweite Erscheinen der Phrase als A_1 repräsentiert werden. A_2 stellt sich dann als eine dem zweiteiligen Taktmaß entsprechende Modifikation von A_1, A_3 als beschleunigte, rhythmisch etwas veränderte Wiederholung von A_2 dar. Die um das letzte *h* verkürzte Form möge als A_4 figurieren, während A_5, als am Ende des ersten Teiles des Tenors stehend, zu den abermals rhythmisch verschobenen fünf Noten der Grundform als sechste noch ein Schluß-*a* hinzufügt. A_6 nimmt dann noch eine siebente Note d^1, wohl als Vorausnahme des Anfangs der folgenden Phrase C_4, dazu; auch hier ist der Rhythmus modifiziert. Ähnliche Verschiebungen des rhythmischen Baues treten in allen Gliedern des Tenors auf. Sie werden bei der Betrachtung der verschiedenen Formen der übrigen Phrasen nicht näher beschrieben werden, sind aber zum Teil die einzigen Veränderungen einer Grundform. So können wir uns bei der Verfolgung der Wandlungen von *B* kurz fassen und damit begnügen, nochmals anzumerken, daß das bei B_4 als Auftakt erscheinende *h* eigentlich zu dem vorangehenden A_4 gehören dürfte, daß die Grundform von *B* also erst beim zweiten Auftreten dieser Phrase als B_1 erscheint. Ebenso erübrigt sich ein näheres Eingehen auf die rhythmischen Wandlungen der übrigen Motive. *C* hat sechs Formen, von denen aber nur drei (C_1, C_3, C_5) in den letzten drei Noten verschieden sind; die andern drei sind rhythmische Variationen dieser: C_2 von C_1, C_4 von C_3, C_6 von C_5. D_2 ist zwar einfacher als D_1, wurde aber doch nicht als Grundform angenommen, da es viel seltener als jenes vorkommt, und vielleicht nur, um sofort angeschlossen werden zu können, den ersten Takt von D_1 verliert. D_3 hat andern Rhythmus; da es in enger Verbindung mit E_2 auftritt, wurden diese beiden Elemente zusammengefaßt und als *G* bezeichnet. In je zwei Formen treten die Phrasen *E* und *F* auf.

Der Tenor des Kyrie aus der Missa „Caput“ von Dufay.



In den übrigen Sätzen der Dufayschen Messe finden sich folgende kleine Varianten gegenüber der vorstehenden Gestalt der einzelnen Abschnitte des Tenor im Kyrie:

Die 2. und 3. Note von C_1 ($d^1\ d^1$) sind verbunden in Takt 49 des Gloria und Takt 53 des Credo.

Die 5. Note von C_1 ist *fis*[1] (statt f^1) in Takt 50 des Gloria.

Die 1. Note von C_3 (d^1) fehlt im Sanctus (Takt 66).

Die 2. und 3. Note von C_3 ($d^1\ d^1$) sind verbunden in Takt 68 des Credo.

Die 6. Note von B_2 (d^1) ist geteilt ($d^1 | d^1$) in den Takten 141 *f.* des Gloria, 128 *f.* des Sanctus und 124 *f.* des Agnus.

Die 6. und 7. Note von B_3 ($d^1 | d^1$) sind verbunden im Takt 138 des Agnus.

Bei Okeghem finden sich folgende Varianten:

Die 6. Note von B_1 (d^1) ist geteilt ($d^1\ d^1$) in Takt 42 des Credo, Takt 40 des Sanctus und Takt 35 des Agnus.

Die letzte Note von A_5 (a) füllt nur einen Takt im Agnus (Takt 42).

Die 2. und 3. Note von C_1 ($d^1\ d^1$) sind verbunden in Takt 50 des Kyrie, Takt 54 des Credo und Takt 47 des Agnus.

Die 1. Note von C_3 (d^1) fehlt im Sanctus (Takt 66).

Die 2. und 3. Note von C_3 ($d^1\ d^1$) sind verbunden in Takt 34 des Kyrie, Takt 69 des Credo und Takt 47 des Agnus.

Die 2. Note von B_3 (g^1) ist geteilt ($g^1 | g^1$) in den Takten 130 *f.* des Credo.

Die 2. und 3. Note von C_5 ($d^1 | d^1$) sind verbunden in den Takten 131 *f.* des Gloria und in den Takten 152 *f.* des Credo.

Anmerkung. Verschieden lange Dauer ausgehaltener Schlußnoten einzelner Phrasen wird als unwesentlich nicht näher angeführt.

Bei der Betrachtung des Aufbaues des ganzen Tenors in seiner vollständigen Gestalt, wie sie die vorstehende Tenorstimme des Kyrie der Messe von Dufay zeigt, ergibt sich zunächst, daß der zweite im imperfekten Zeitmaß stehende Teil nur eine Wiederholung des ersten ist, die, bis auf die in sämtlichen Sätzen der zwei Messen mit Ausnahme der beiden Agnus und des Okeghemschen Kyrie erscheinende Repetition der Phrase G $(= D_3 + E_2)$, welche in dem ersten im perfekten Zeitmaß verlaufenden Teile nicht stattfindet, alle Phrasen in derselben Reihenfolge wiederbringt. (Die Repetition von G ist durch den Ausfall der Pause zwischen den korrespondierenden Phrasen D_1 und E_1 des ersten Teiles und durch die prägnantere Fassung der Schlußnoten von E, wodurch die beiden Bestandteile D_3 und E_2 wirklich zu einer neuen Einheit G zu verschmelzen scheinen, verständlich.) Die von dieser Repetition abgesehen also in ihrer Konstruktion ganz parallel verlaufenden beiden Teile erweisen sich ihrerseits wieder als dreigeteilt. Der erste Abschnitt arbeitet nur mit den beiden in verschiedener Gestaltung auftretenden Phrasen A und B: jenes wird zweimal von diesem gefolgt und tritt endlich in erweiterter Form abschließend ein drittesmal auf. Der zweite Teil bringt in mehrfacher Hinsicht mit dem vorhergegangenen kontrastierendes Material: das lebhafte C in zweifacher Gestalt. (Ganz unwesentlich ist die auf den ersten Blick befremdlich scheinende große Zahl der zwischen die beiden Formen von C eingeschobenen Pausen: neun, resp. zwanzig; ein Blick auf die weiter unten folgende tabellarische Übersicht der Disposition der einzelnen Teile der Tenorstimmen in den beiden Messen — die Zahlen zwischen den Buchstaben geben die Pausen an — beweist

das ganz Zufällige dieser Anzahl, die aus Gründen der polyphonen oder textlich-formalen Disposition beinahe in jedem Satze wechselt.) Der dritte Abschnitt lenkt mit seinen Phrasen *D, E* und *F* wieder mehr in die Ausdruckssphäre des ersten zurück. Bezüglich des melodischen Verlaufes der drei Teile mag kurz angemerkt werden, daß im ersten Abschnitt nur durch das zweimalige Auftreten von B_4 das eingestrichene g^1 vorübergehend und an wenig exponierter Stelle berührt wird; im übrigen fällt die Hauptrolle dem d^1 zu, während die Unterquint *a* dreimal kadenzierend erreicht wird. Der zweite Abschnitt betont im Gegensatz dazu mit auffälliger Bevorzugung die Region der Oberquart von d^1, namentlich g^1, fällt aber am Schluß bis *a*, ja das zweitemal bis *g*.

Die beiden ersten Abschnitte ($A+B$ und *C*) haben vielleicht eine gemeinsame Wurzel; beide haben den gleichen Umfang: *A* kann in seiner Gänze als Umspielung von d^1 aufgefaßt werden, und als melodische Spitzentöne erscheinen somit in beiden Fällen:

d^1—g^1—d'—*a*: α β γ δ — α β γ=α β γ=α β γ δ
bei α, β, γ und δ;

C wäre dann nur eine durch mehrmalige Wiederholung des Spitzentones bei β mitsamt der aufsteigenden Einleitungslinie d^1—e^1—f^1—g^1 einsetzende Variation von $A+B$. Die polyphone Analyse der Dufay'schen Messe läßt diese Auffassung recht wahrscheinlich werden. Man vergleiche das Tenormodell dortselbst.

Der dritte Teil endlich überschreitet nirgends den Umfang des Hexachords *g* bis e^1 und entfaltet sich gegen das Ende breit über dem kleinen *g*.

Ob der erste im perfekten Zeitmaß stehende Teil des Tenors die ursprüngliche Form ist, oder die Repetition in zweiteiliger Taktart, dafür gibt es keinen Anhaltspunkt. Vom Text kennen wir nicht mehr als das erste Wort: „Caput."

Hinsichtlich des Textes mag in diesem Zusammenhang angeführt sein, daß F. J. Mone (Lateinische Hymnen des Mittelalters, 1. Bd., Freiburg i. Br., 1853, p. 218) zwei Strophen eines alten Osterliedes (vielleicht Taufliedes, es handelt sich um den Untergang im Roten Meere) aus einer Reichenauer Handschrift des VIII. Jahrhunderts bringt:

Katerva plebis
sexcentum millium
mare siccatum
ovantes transeunt,
carmen tunc dignum
domino concinunt.

Kaput retrorsum
torquentes illico
vident sepultum
cinerem (l. regem) cum curribus
demersum rubrum (l. rubri)
maris in fluctibus.

Das gleiche „Fragmentum hymni paschalis" ist angezeigt in Herm. Adalb. Daniels Thesaurus Hymnologicus, V. Bd., Lipsiae, 1856, p. 369.

Einen anderen Text:

„Caput tuum ut Carmelus, et comae capitis tui
sicut purpura regis vincta canalibus, alleluia",

verzeichnet der Liber Antiphonarius juxta ritum Romanum (Solesmis, 1897, p. 610) als Antiphona ad Bened. B. Mariae V. de Monte Carmelo. Ebenso die Carmina Scripturarum von Carolus Marbach (Argentorati 1907, p. 276). Die im Antiphonar enthaltene Melodie stimmt jedoch mit dem Messentenor gar nicht überein.

Über einen dritten Text:

„Caput eius aurum optimum. Comae eius sicut elatae
palmarum, nigrae quasi corvus. Oculae eius sicut columbae
super rivulos aquarum, quae lacte sunt lotae et resident juxta
fiuenta plenissima",

hat Palestrina eine Motette geschrieben, die aber musikalisch mit unserem Tenor nichts zu tun hat. (Gesamtausgabe, Motetten, Bd. IV, Nr. 20, p. 55.) Ob aber einer dieser Texte mit dem Messentenor in irgend einer Beziehung steht, muß dahingestellt bleiben; der ganze Habitus der Weise deutet jedoch auf einen weltlichen Ursprung hin.

Die Zusammensetzung des Tenors in der Missa „Caput" von Dufay.

Kyrie	O	21	A_4	B_4	A_1	B_1	A_5	4	C_1	9	C_3	D_1	1	E_1	F_1
Christe	C	40	A_2	B_2	A_3	B_3	A_6		C_2	20	C_5	G	G		F_2
Et in terra	O	16	A_4	B_4	A_1	B_1	A_5	1	C_1	2	C_3	D_1	1	E_1	F_1
Qui tollis	C	40	A_2	B_2	A_3	B_3	A_6		C_2		C_5	G	G		F_2
Patrem	⊙	19	A_4	B_4	A_1	B_1	A_5	2	C_1	3	C_3	D_1	1	E_1	F_1
Et incarnatus	C	56	A_2	B_2	A_3	B_3	A_6		C_2	16	C_5	G	G		F_2
Sanctus	O	17	A_4	B_4	A_1	B_1	A_5	4	C_1	3	C_3*)	D_2	E_1		F_1
Benedictus	C	24	A_2	B_2	A_3	B_3	A_6		C_2	6	C_5	G	G		F_2
Agnus	O	16	A_4	B_4	A_1	B_1	A_5	4	C_1	4	C_3	D_1	E_1		F_1
Agnus	C	20	A_2	B_2	A_3	B_3	A_6	4	C_2			G			F_2

*) C^3 ohne die erste Semibrevis d^1.
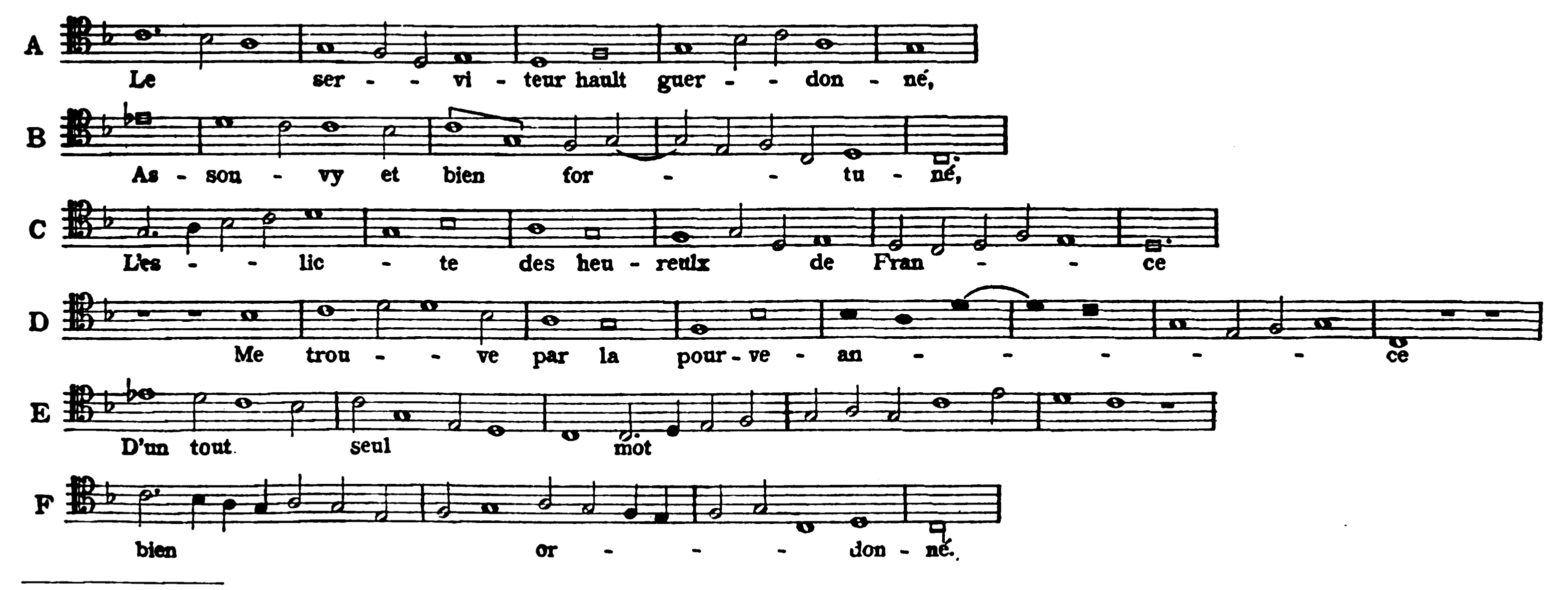
Die Zusammensetzung des Tenors in der Missa „Caput“ von Okeghem.

Kyrie	O	1 A_4 B_4 A_5 $\overset{d}{\urcorner}$
Christe	C	7 C_2 $\overset{a}{\urcorner}$
Kyrie	O	D_2 1 E_1 F_1 3 $\overset{d}{\urcorner}$
Et in terra	O	17 A_4 B_4 A_1 B_1 A_5 1 C_1 2 C_3 D_1 1 E_1 F_1 $1\frac{2}{3}$ $\overset{d}{\circ}$ $\overset{d}{\urcorner}$
Qui tollis	C	13 A_2 B_2 A_3 B_3 A_6 C_2 C_5 G G F_2 2 $\overset{d}{\urcorner}$
Patrem	O	20 A_4 B_4 A_1 B_1 A_5 2 C_1 3 C_3 D_1 1 E_1 F_1 $\overset{d}{\circ}$ $\overset{d}{\urcorner}$
Et incarnatus	C	24 A_2 B_2 A_3 B_3 A_6 C_2 8 C_5 G G F_2 2 $\overset{d}{\urcorner}$
Sanctus	O	18 A_4 B_4 A_1 B_1 A_5 4 C_1 3 C_3 D_2 1 E_1 F_1 2 $\overset{d}{\urcorner}$
Benedictus	C	$14\frac{1}{2}$ A_2 B_2 A_3 B_3 A_6 C_2 $2\frac{1}{2}$ C_5 G G F_2 $1\frac{1}{2}$ $\overset{d}{\urcorner}$ *)
Agnus	O	13 A_4 B_4 A_1 B_1 A_5 4 C_3 D_1 1 E_1 F_1
Agnus	C	$9\frac{1}{2}$ A_2 B_2 A_6 C_6 G F_2 3 $(\overset{d}{\circ})$ $\overset{d}{\urcorner}$

Diese beiden Tabellen über die Zusammensetzung des Tenors in den zwei Messen erweisen, daß Dufay die Grundweise in allen Sätzen genau so wie im Kyrie durchführt: immer dieselbe Phrasenfolge, und immer auch die Repetition im zweiten imperfekt gemessenen Teil nach dem ersten perfekten. Etwas freier verfährt Okeghem: nur Gloria, Credo und Sanctus sind analog behandelt (bis auf D_2 an Stelle von D_1 im Sanctus); im Agnus I. fehlt die lange Phrase C_1, im Agnus II. ist der Tenor noch stärker verkürzt und verändert. Das Kyrie gar bringt trotz seiner dreiteiligen Anlage (ein imperfekt gezähltes Christe zwischen den perfekten Kyrie) die sechs Phrasen des Tenors nur einmal. Die Sätze schließen erst ein paar Takte nach der Beendigung der Tenorweise, ausgenommen das erste Agnus; um aber die Abschlüsse voll vierstimmig zu machen, nimmt der Tenor nach kurzem Pausieren noch ein *d*.

Viel häufiger als die Weise *„Caput“*, die bisher nur in den beiden Caputmessen nachzuweisen war, ist das Lied *„Le serviteur“* zum cantus firmus mehrstimmiger Stücke genommen worden, ist also recht geeignet, in die Art der Verwendung bei den verschiedenen Bearbeitungen einen Einblick zu geben. Zu diesem Zwecke ist eine vergleichende Übersicht von zweiunddreißig verschiedenen Bearbeitungen angefertigt worden, welche sich auf zehn selbstständige Werke verteilen. Herangezogen wurden:

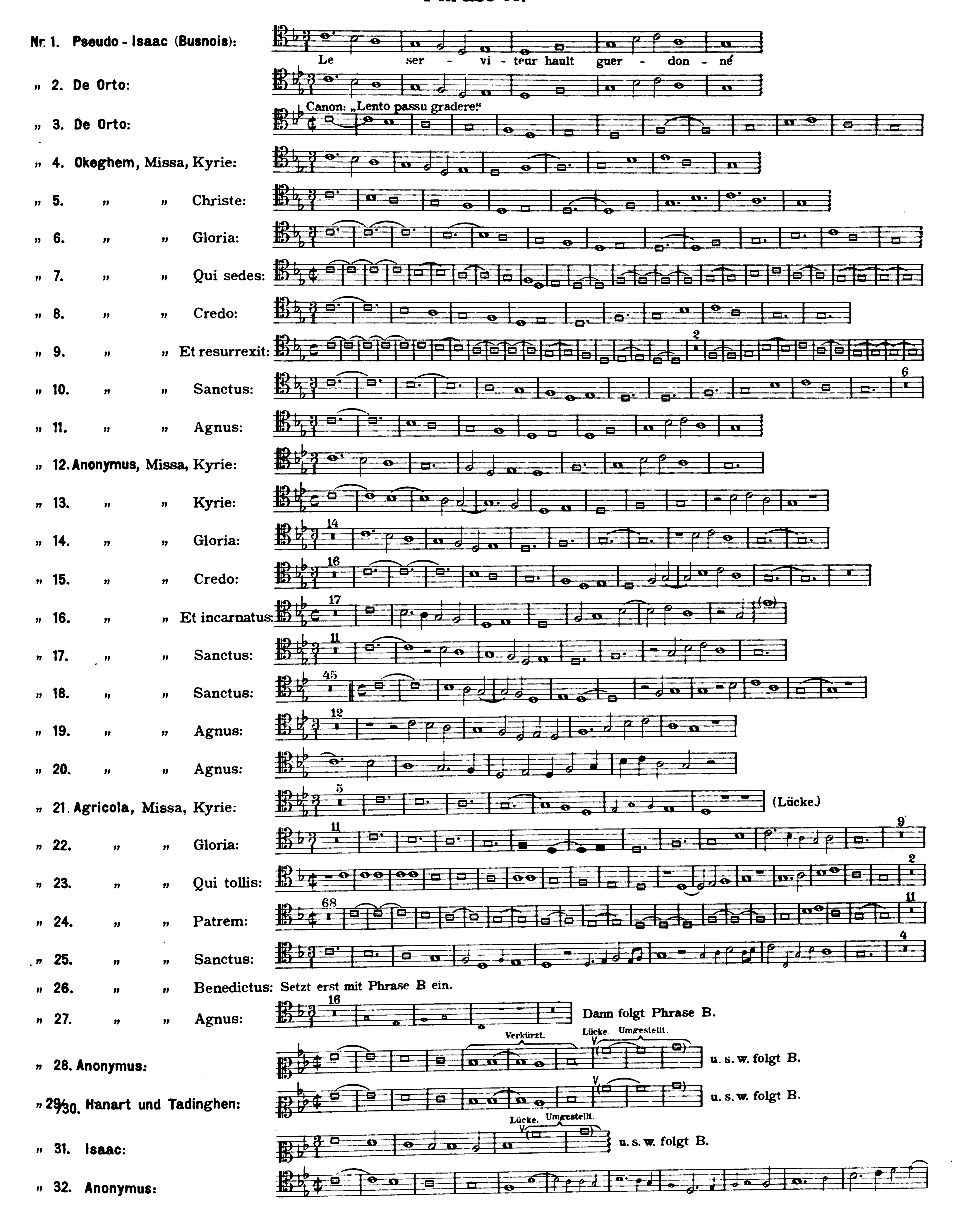
Als Nr. 1. der Tenor des (Pseudo-)Isaacschen Liedes zu vier (Wahl-)Stimmen, neu gedruckt in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, VII, 238 (Trid. Nr. 1027), enthalten u. a. in Petruccis Odhecaton. Die Exemplare des Odhecaton der Kapitelbibliothek von Treviso und des Conservatoire in Paris führen das Stück anonym, das Exemplar des Liceo musicale zu Bologna nennt als Autor „Busnoys“. Catelani in seiner Bibliografia di due stampe, 1856, schreibt es ebenfalls Busnois zu. Im Cod. Magliabech. 59 der Bibl. Naz. in Florenz (Fol. 278) ist als Komponist „H. Ysaak“ angegeben. Die Oberstimme in Trid. 90, Fol. 358, hat den vollständigen Text unterlegt, welcher sich zwanglos auch dem Tenor anpassen läßt:



*) Der ganze Tenor ist im Benedictus um einen halben Takt rhythmisch verschoben.

Die Liedweise „Le Serviteur“ als cantus firmus in 32-facher Gestalt.

Phrase A.



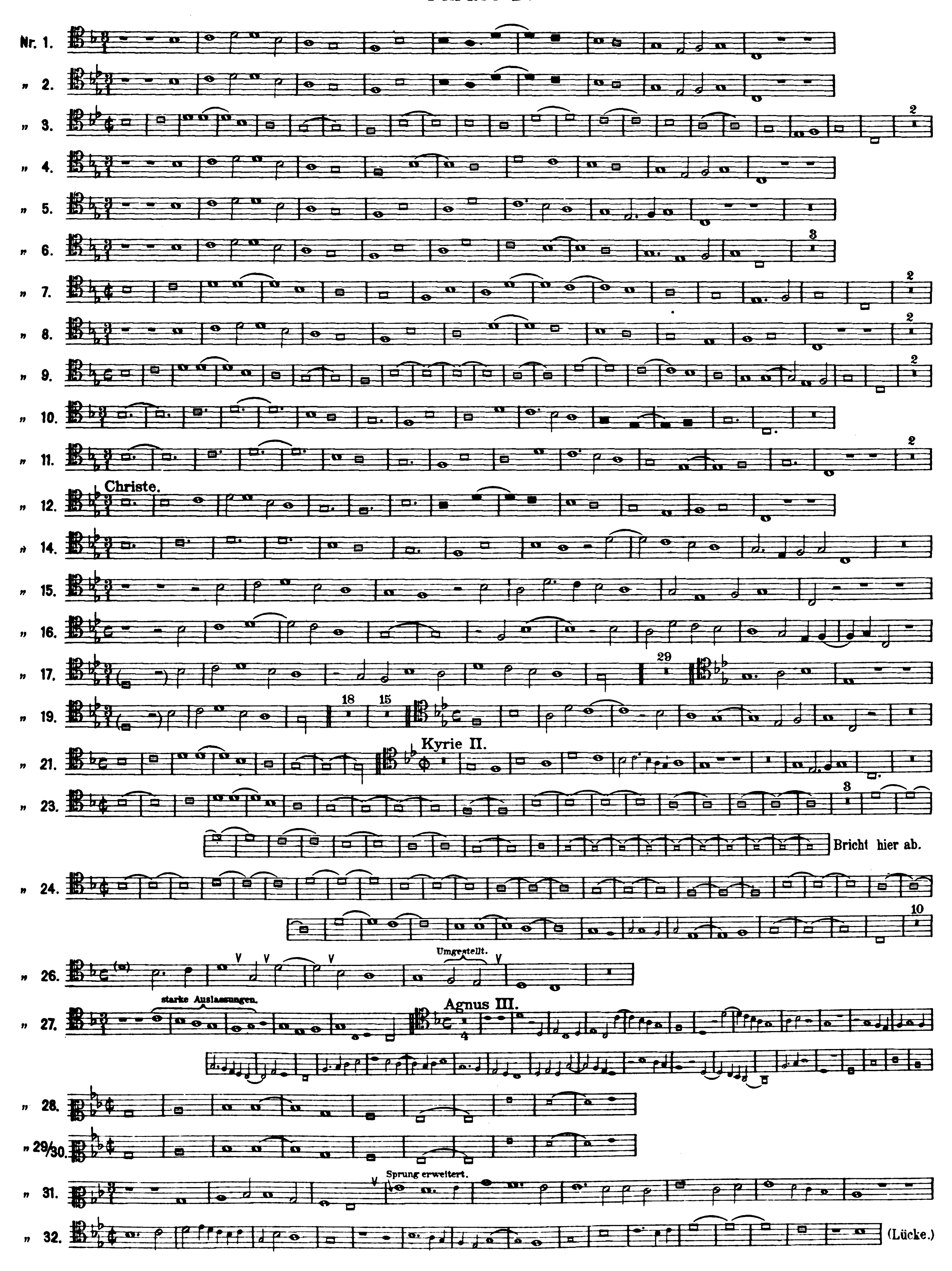
Phrase B.


Nr. 1.
„ 2.
„ 3.
„ 4.
„ 5.
„ 6.
„ 7.
„ 8.
„ 9.
„ 10.
„ 11.
„ 12.
„ 13.
Bricht hier ab.
„ 14.
„ 15.
„ 16.
„ 17.
„ 18.
Bricht hier ab.
„ 19.
„ 20.
Bricht hier ab.
„ 21.
„ 22.
„ 23.
„ 24.
„ 25.
Bricht hier ab.
Benedictus.
„ 26.
„ 27.
Umstellung.
„ 28.
Umstellung.
„ 29/30.
Umstellung.
„ 31.
„ 32.

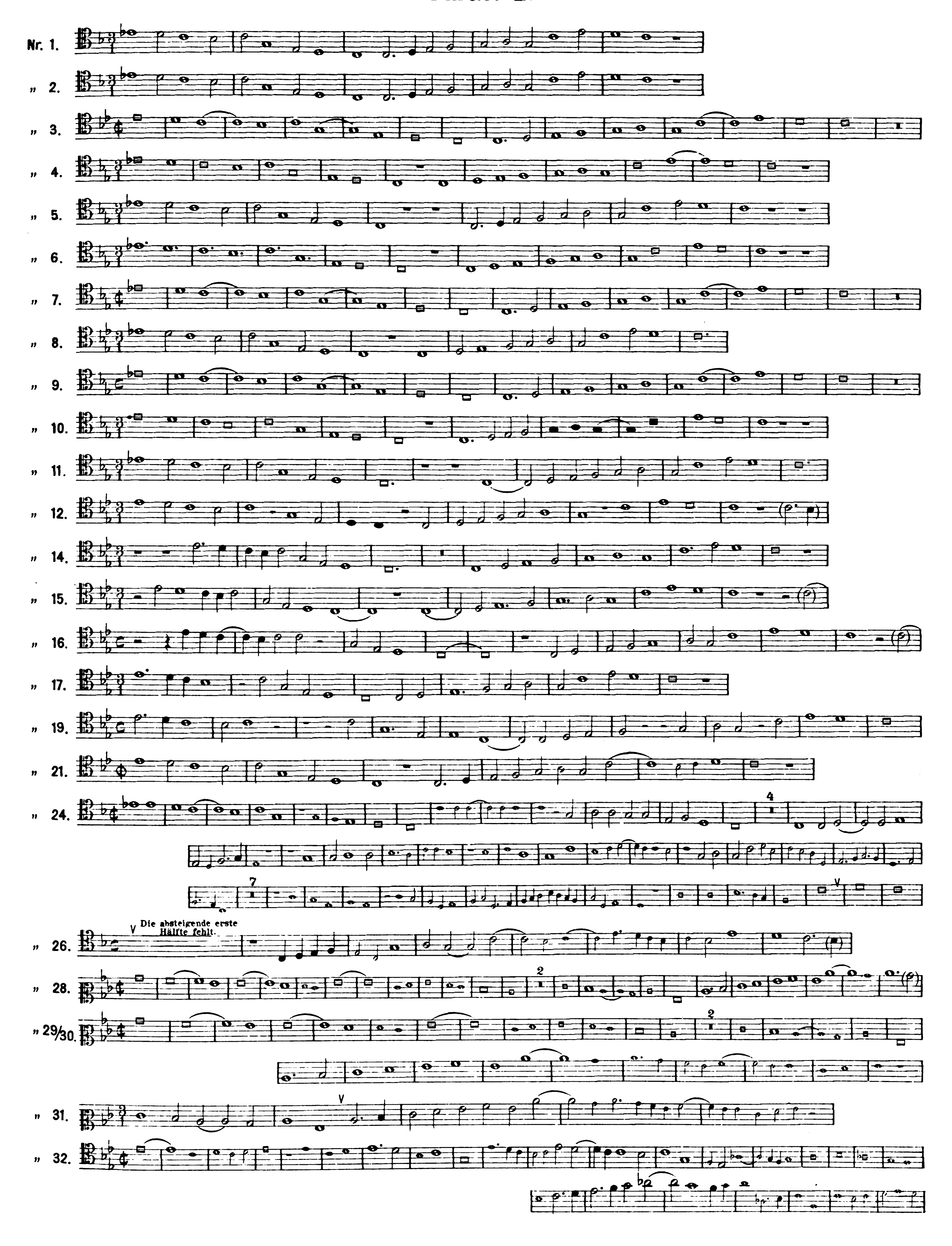
Phrase C.


Nr. 1.
" 2.
" 3.
" 4.
" 5.
" 6.
" 7.
" 8.
" 9.
" 10.
" 11.
" 12.
" 14.
" 15.
" 16.
" 17.
" 19.
Christe I.
" 21.
" 23.
" 24.
Transposition.
" 26.
Transposition.
Transposition.
" 27.
" 28.
" 29/30.
" 31.
" 32.

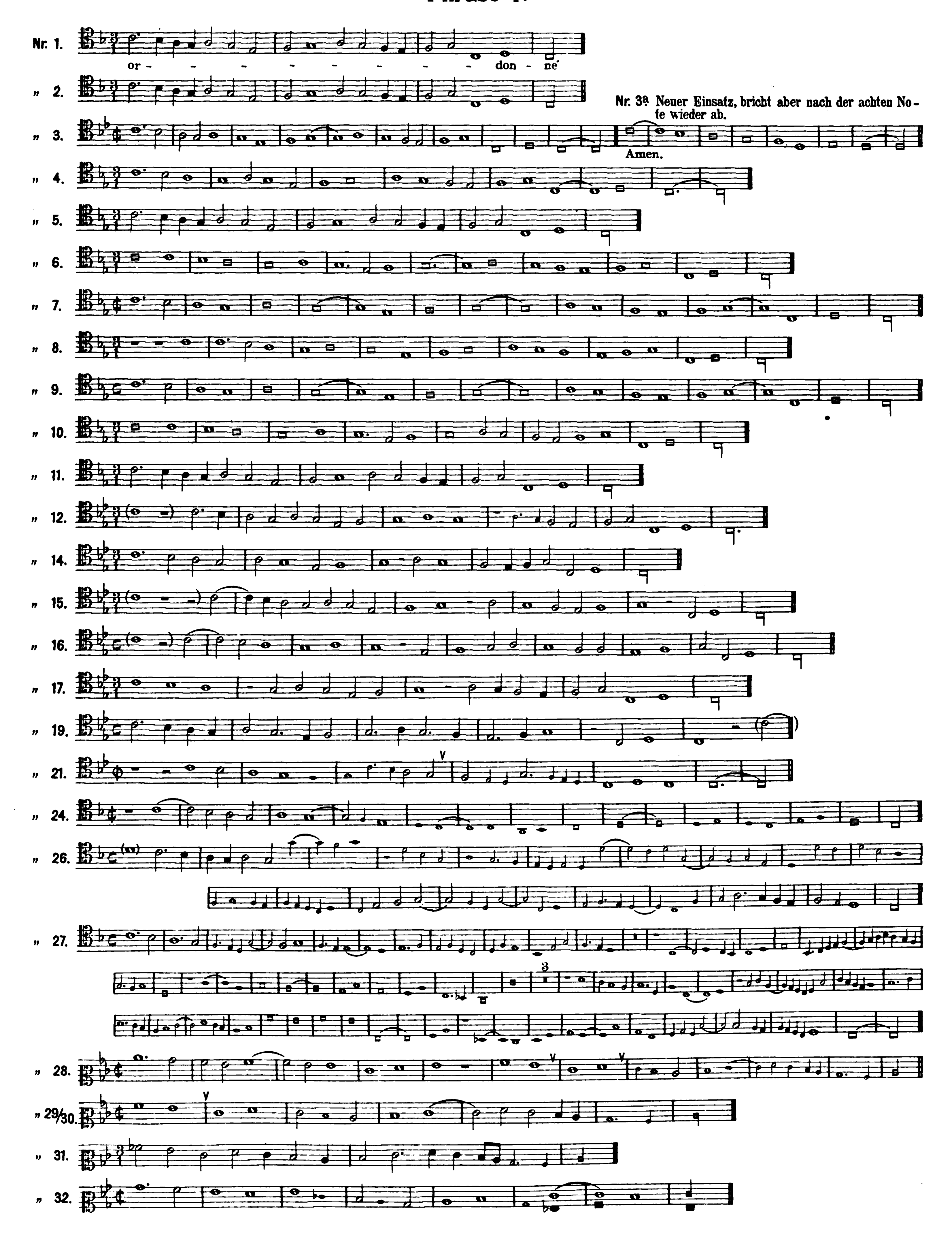
Phrase D.


Nr. 1.
" 2.
" 3.
" 4.
" 5.
" 6.
" 7.
" 8.
" 9.
" 10.
" 11.
Christe.
" 12.
" 14.
" 15.
" 16.
" 17.
" 19.
Kyrie II.
" 21.
" 23.
Bricht hier ab.
" 24.
Umgestellt.
" 26.
starke Auslassungen.
Agnus III.
" 27.
" 28.
" 29/30.
Sprung erweitert.
" 31.
" 32.
(Lücke.)

Phrase E.


Nr. 1.
„ 2.
„ 3.
„ 4.
„ 5.
„ 6.
„ 7.
„ 8.
„ 9.
„ 10.
„ 11.
„ 12.
„ 14.
„ 15.
„ 16.
„ 17.
„ 19.
„ 21.
„ 24.
„ 26.
Die absteigende erste Hälfte fehlt.
„ 28.
„ 29/30.
„ 31.
„ 32.

Phrase F.


Nr. 1.
or- - - - - - - - - - don - né
" 2.
Nr. 3a Neuer Einsatz, bricht aber nach der achten Note wieder ab.
" 3.
Amen.
" 4.
" 5.
" 6.
" 7.
" 8.
" 9.
" 10.
" 11.
" 12.
" 14.
" 15.
" 16.
" 17.
" 19.
" 21.
" 24.
" 26.
" 27.
" 28.
" 29/30.
" 31.
" 32.

Diese Verteilung ist auch bestimmend für die Abgrenzung der musikalischen Phrasen, deren wir sechs erhalten: *A—F*. Diese einfachste und regelmäßigste, wohl im großen und ganzen ursprüngliche Gestalt der Liedweise ist als Ausgangspunkt für die Betrachtung der übrigen Bearbeitungen in der Übersicht an die Spitze gestellt. Sie stellt sich als wohlproportionierte, melodisch und tonal logisch verlaufende Linie dar: transponiertes Dorisch, kadenzierend auf den Stufen V, I, II, I, I, I; Phrase *B* verläuft parallel mit dem ersten Teil von *E*.

Nr. 2 und 3 entstammen einem vereinzelten *Patrem* von de Orto (Hofbibl. Wien, Cod. 1783). Zweimal erscheint der Cantus firmus ganz genau in der Form von Nr. 1 (= Nr. 2). Dann folgt er ein drittesmal im imperfekten Zeitmaß mit dem Kanon: „Lento possu gradere“, d. h. mit vergrößerten Notenwerten, im übrigen aber mit den gleichen Tonschritten. Das „Amen“ am Schluß bringt noch einen vierten Einsatz des Cantus firmus im Tenor, der aber mit der achten Note wieder abbricht.

Die Nummern 4 bis 11 verteilen sich auf die Sätze der Okeghemschen Messe: Nr. 4 ist nur in den Werten leicht verändert, doch in den Tonschritten getreu; Nr. 5 und 6 arbeiten aber auch schon mit Einschiebungen und Auslassung einzelner Noten und Pausen; ähnlich die Nummern 8, 9, 10 und 11. Nr. 7 ändert außerdem noch die perfekte in die imperfekte Zählung und bringt ausgiebige Dehnungen.

Die anonyme Serviteurmesse (Nr. 12—20) schiebt in allen Sätzen reichlich Pausen ein, verfährt auch mit den Werten recht frei (meist werden sie verkürzt); beides war in vielen Fällen, wie ein Blick auf die Partitur erweist, für die beabsichtigte hoketusartige Wirkung notwendig. Die Nummern 13 und 18 sind unvollständige Einsätze des Cantus firmus im Dupeltakt, die es nicht über die Phrasen *A* und *B* hinausbringen; ebenso steht es mit Nr. 20, die als unmittelbare Fortsetzung von Nr. 29 im Verlauf desselben Satzes (Agnus) sich anschließt.

Der Tenor in Alexander Agricolas Missa *„Le serviteur“* (*Misse Alexandri agricole*, Venedig, Petrucci, 1504; Hschr. in Cod. 1783 der Wiener Hofbibl.) zeigt schon sehr bedeutende Abweichungen von der ursprünglichen Liedweise. In den Hauptumrissen wenigstens trotz längerer Einfügungen oder Auslassungen im großen und ganzen noch entsprechend ist der Cantus firmus in den Nummern 21, 23 und 25 (nur $A + B$); weiter gehen die freien Zusätze in Nr. 22 (mit für den Autor charakteristischen Sequenzen) und 24; Nr. 26 und ganz besonders 27 aber sind nur stellenweise als Umbildungen der Serviteurmelodie anzusprechen und verlieren sich später in ganz freie Linienführung; mit dem Versuch, wenigstens die Hauptnoten einzelner Phrasen auf der Übersicht zu konstatieren, ist vielleicht das Rechte getroffen worden.

Nr. 28 gehört einem Stück eines Ungenannten aus Petruccis *Canti C No. Cento Cinquanta* (Hofbibliothek Wien, C. P. 2 B 16, Fol. 135) an, und zwar als Oberstimme; der Tenor dieses Stückes ist unter Nr. 32 verzeichnet. Hier und in Nr. 29, 30 und 31 steht der übrigens stark modifizierte, nur stellenweise an die Liedweise anklingende Cantus firmus (als neues Differenzierungsmittel kommt die Transposition einzelner Phrasenteile hinzu) im Gegensatze zu allen anderen der herangezogenen Stücke im Mezzosopranschlüssel.

Nr. 29 und 30, einander in allen Details gleich, sind die Oberstimmen zweier Bearbeitungen des Liedes zu zwei Stimmen von Hanart und Tadinghen. (*Canti cento cinquanta*, Fol. 166*f*.) Sie sind fast völlig identisch mit Nr. 28. Die Nr. 28, 29 und 30 sind im Original perfekt mensuriert, wurden aber mit Rücksicht auf die übrigen imperfekt gemessenen Stimmen in zweiteiligen Rhythmus übertragen.

Heinrich Isaacs Serviteurstück ist Nr. 31 entnommen (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XIV, 1, p. 31): auch hier große Lücken oder Verwendung fremden Füllwerks.

Nr. 32 endlich ist der schon erwähnte Tenorpart der anonymen Serviteurkomposition in den *Canti cento cinquanta*, der aber nur mit größter Reserve als Umformung des Cantus bezeichnet werden könnte, so groß sind die Abweichungen; und es ist sehr die Frage, ob nicht der bei Hanart und Tadinghen (vergl. Nr. 28, 29, 30) gleichfalls erscheinende Diskantpart dieses Stückes statt des Tenors als Cantus firmus aufzufassen ist, eine Annahme, für welche vielleicht auch der Umstand spricht, daß im Wiener Exemplar der *Canti cento cinquanta* wohl bei der Oberstimme, nicht aber beim Tenor die beiden Textworte „Le serviteur“ stehen.

Die *Canti cento cinquanta* enthalten noch eine Chanson: *„Serviteur soye“* (nur diese zwei Worte des Textes sind angegeben), von Ivan Stokhem, die aber musikalisch mit der Weise *„Le serviteur“* in keiner Verbindung steht.

In den verschiedenen mehrstimmigen Bearbeitungen der Liedweise haben also folgende Veränderungen derselben statt:

a) Der Rhythmus einzelner Noten oder größerer Notengruppen wird verschoben oder verändert (Dehnungen, Verkürzungen, Bindungen, resp. Auflösung längerer Noten in mehrere kleinere Werte).

b) Die ganze Liedweise wird aus dem Dupel- in den Tripeltakt gesetzt oder umgekehrt. Um die Konservierung der rhythmischen Grundlage der ursprünglichen Melodie, die uns beim Variieren als das Wichtigste erscheint, kümmern sich die Bearbeitungen nicht.

c) Einfügen von Pausen, wodurch oft Zusammengehöriges getrennt wird; oder umgekehrt, es bleiben ursprünglich vorhandene Pausen aus.

d) Nebennoten und Melismen werden eingefügt.

e) Intervalle werden verengert oder erweitert.

f) Wiederholungen von Tongruppen.



g) Transposition von Phrasenteilen.

h) Weglassung von der ursprünglichen Melodie angehörigen, oder Einfügung ganz fremder Noten, Notengruppen, ja langer Phrasen.

Für die beiden Dufayschen Messen ist eine annähernde Datierung möglich. Die „*Histoire de la Cathédrale de Cambrai*“ von Jules Houdoy, 1880, deren Bedeutung auch für die Musikhistorie schon Haberl betont hat, bringt archivalische Notizen, aus denen hervorgeht, daß Dufay die Kyrie einer Messe „*Caput*“ im Jahre 1463, und ein Jahr vorher eine ganze Messe „*Le serviteur*“ durch seinen Kopisten Simon Mellet in die Chorbücher zu Cambrai eintragen ließ. Vergl. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I, p. 446 f. (aus den Rechnungen für die von Mellet abgeschriebenen Stücke): „*1462 . . . a Symon Mellet . . . Item une messe sur le serviteur ct. XVI feuillés et tout ce escript doublement par cédule escript de Me G. du Fay . . .*“ und: „*1463 . . . Item les Kyriels de la messe caput ct. II feuillés.*“ Es liegt nahe anzunehmen, daß die Stücke nicht lange nach der Entstehung in die Chorbücher eingetragen wurden. Aus den Merkmalen für die Abfassungszeit der beiden Trienter Codices Nr. 88 und 89, in denen die vier den Gegenstand dieser Erörterungen bildenden Messen enthalten sind, läßt sich mit Sicherheit keine genauere Datierung herauslesen als der Zeitraum zwischen 1444 und 1465. Man vergleiche die Nachweise in der Einleitung zum VII. Jahrgange der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, p. XVI–XX.

Hat das die Sparte überblickende Auge des Lesers sich von der wegen der durch alle Systeme gleichmäßig durchgezogenen Taktstriche naheliegenden Suggestion einer falschen taktisch-rhythmischen Auffassung freigemacht*) — ein Übelstand, den man in jüngster Zeit durch Verwendung der Taktstriche nur zur Abgrenzung der Motive der einzelnen Stimmen, ohne Rücksicht auf die unter Umständen ganz andere Gliederung in den übrigen Stimmen, zu beseitigen sucht, was aber freilich nur auf Kosten der Übersichtlichkeit der Partitur möglich ist — so steht es vor einem neuen die Orientierung erschwerenden Hindernis, man ist unwillkürlich versucht, in den bei genauer unverkürzter Übertragung der Mensuralzeichen in unsere Notenschrift zum Vorschein kommenden großen Werten, den Halben, Ganzen oder gar Quadratnoten, nach thematischen Bedeutungen zu fahnden, die meist gar nicht vorhanden sind, da doch diese so gewichtig und bedeutungsvoll scheinenden Werte oft genug nichts weiter sind als an sich ganz unwesentliche Durchgangs-, Neben- oder Wechselnoten, Sprünge füllend, Haupttöne umspielend, ein einfaches Grundmotiv melismatisch auszierend, in weitausgreifenden Variationen wiederholend. Gerade die zusammenfassende Betrachtung sehr weiter Melodiestrecken (bis zu 55 Takten) wird uns im folgenden genauere Einblicke in die kompositorische Technik erschließen.

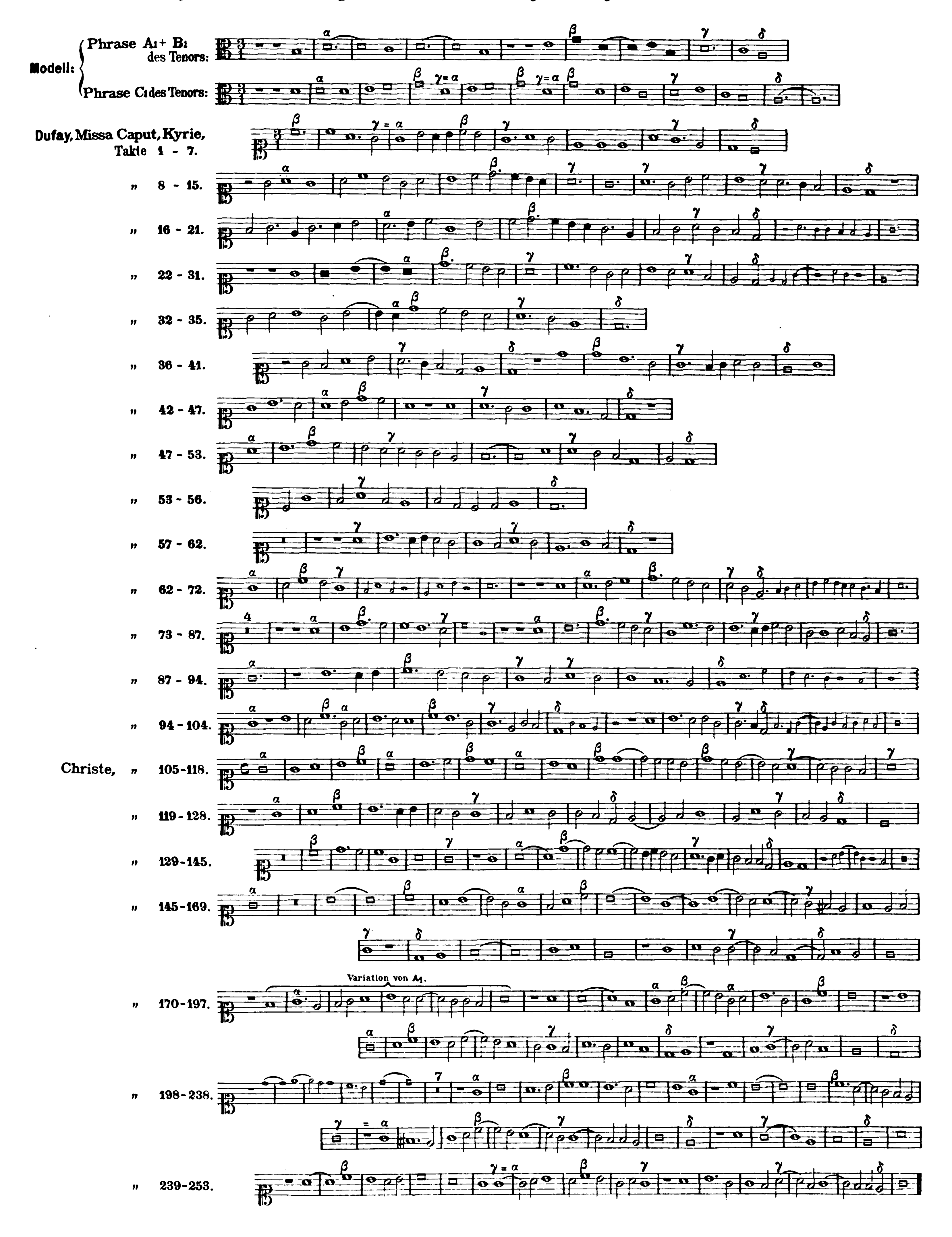
Die hier eingefügte Analyse des Sopranpartes des Dufayschen Werkes bezweckt den Nachweis, daß der charakteristischeste Teil der Tenorliedweise, nämlich die beiden Phrasen $A + B$ (oder auch Phrase C, die ja, wie oben ausgeführt, wohl nichts anderes ist als die modifizierte Vereinigung von A und B) die ganze Messe hindurch im Diskant in einer fast ununterbrochenen Kette von zum Teil sehr ausgedehnten und freien Variationen ohne Unterlaß reproduziert wird. An der Spitze der Übersicht steht das Tenormodell in seinen beiden Formen ($A + B$ und C), mit dessen melodischem Material die Oberstimme aller fünf Sätze bestritten wird: unterhalb des Modells folgen dann die damit korrespondierenden melodischen Linien des Diskants, und zwar, soweit sie sich deutlich als Variationen des Modells erweisen, mit großen Notenköpfen, während die übrigens nur recht spärlichen, die Variationsfolge hier und da auf kurze Strecken unterbrechenden Füllsel, Kadenzfloskeln und Klauseln, und die nicht ganz unzweideutig als Umformungen des Modells erkennbaren Gänge etwas kleiner gestochen wurden. Die griechischen Buchstaben: α, β, γ, δ sollen die bezeichnendsten Angelpunkte der Grundmelodie (vergl. die Bemerkung auf Seite XIII) in allen Veränderungen markieren. In vielen Fällen arbeiten die Paraphrasen mit mehr oder weniger veränderten Wiederholungen von einzelnen Teilen des Modells, was auf der Übersicht durch Umdeutungen ($\gamma = \alpha$) zum Ausdruck zu bringen versucht wurde. Nach dem durch weiteres Ausgreifen der Paraphrasen (selbst über Pausen hinüber) oft lange hinausgeschobenen Auftreten von δ, d. h. also nach dem endgiltigen Abschluß einer Variation, wurde immer die Zeile gewechselt. Nicht ganz zufällig mag es übrigens sein, daß z. B. im Kyrie von Takt 62 ab, also ungefähr beim Einsatz der Phrase C im Tenor, der erste Teil des Modells ($\alpha - \beta$) in der Regel mehrmals innerhalb einer Variation wiederholt wird; mit andern Worten: es schimmert nun auch in der Oberstimme die Grundphrase C mit ihrem mehrmaligen Quartenanlauf durch, während bis dahin die andere Form des Modells ($A + B$) mit ihrem nur einmaligen Auftreten des ersten Teiles ($\alpha - \beta$) vorherrschte. Die Art dieses Variierens steht in einem sehr wesentlichen Punkte im Widerspruch mit unserem Empfinden: der Rhythmus des Modells, für uns das Wichtigste an einem Thema, wird gar nicht gewahrt, einzig die melodische Linienführung ist als tertium comparationis zwischen Urbild und Paraphrase anzusprechen; was natürlich aus der von der unseren grundverschiedenen Auffassung der Rhythmik als bloßer Wert-, nicht Akzentordnung sich herleitet.

Über die anderen Stimmen ist nicht viel zu sagen. Der Tenor bringt die (hier als Alt notierte) Caputmelodie, ist also von vornherein festgelegt. Im Contratenor primus finden sich wohl Anklänge an das Tenormodell (meist nur an den zweiten, absteigenden Teil: $\beta - \gamma - \delta$); doch ist dies meist an Stellen, wo durch das Pausieren der Oberstimme die Variationenreihe unterbrochen würde, der Fall; es übernimmt also dann eine andere Stimme die Rolle des Diskants.

---

*) Vgl. Guido Adler: „Der Stil in der Musik“ I, S. 69 fg.
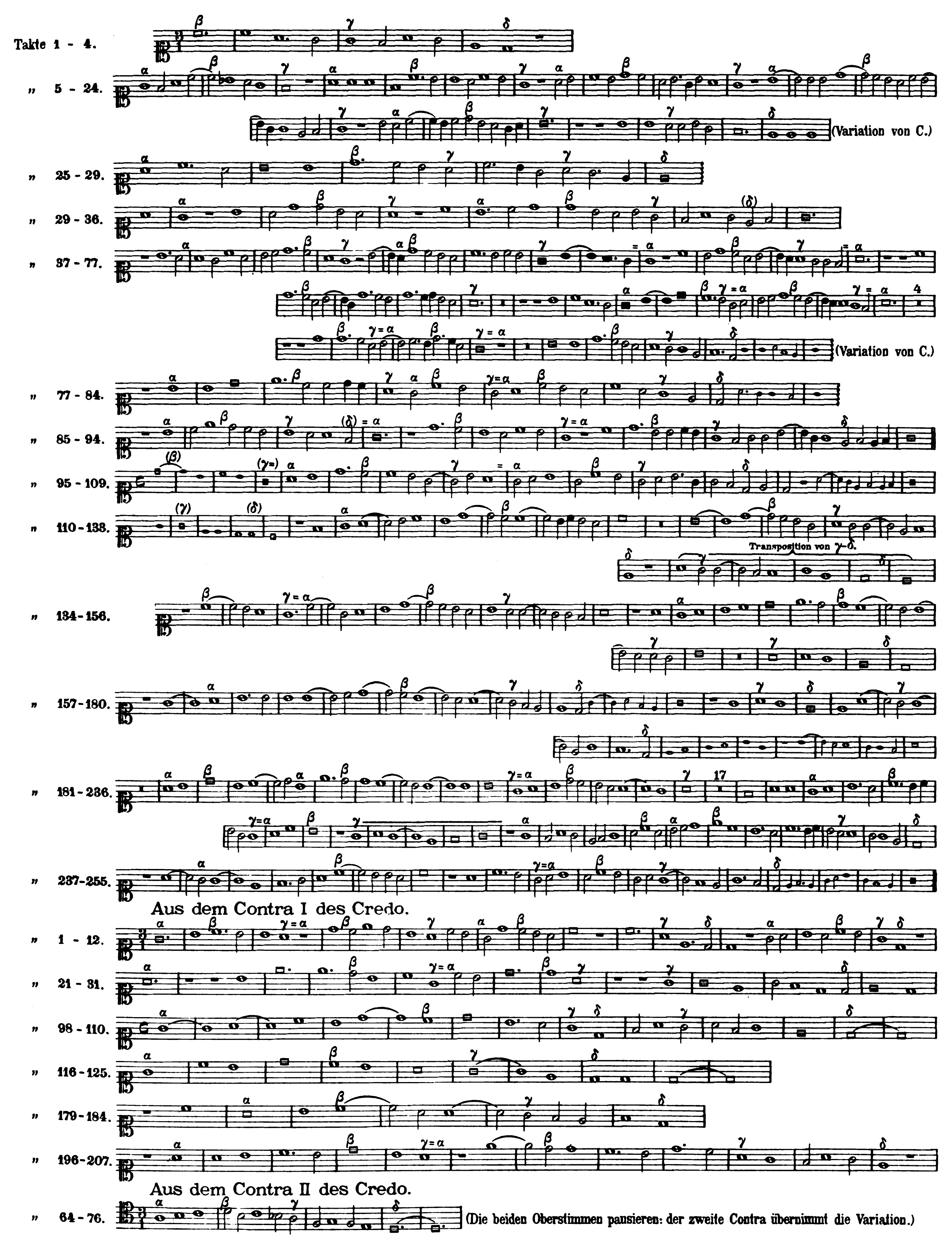
Das Kyrie aus der Caputmesse von Dufay: Analyse der Diskanntstimme.



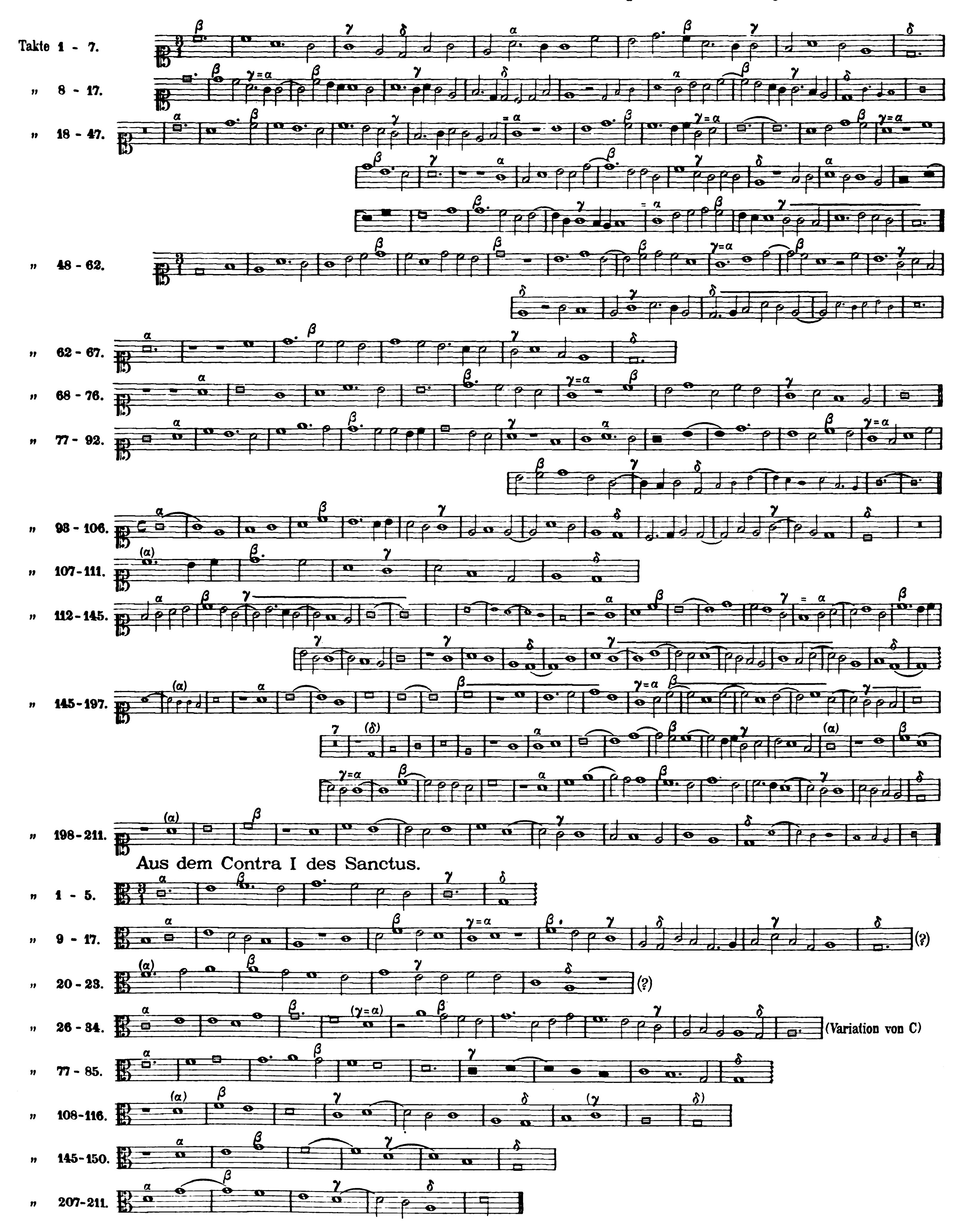


Der Diskant des Gloria aus der Missa Caput von Dufay.

Der Diskant des Credo aus der Missa Caput von Dufay.

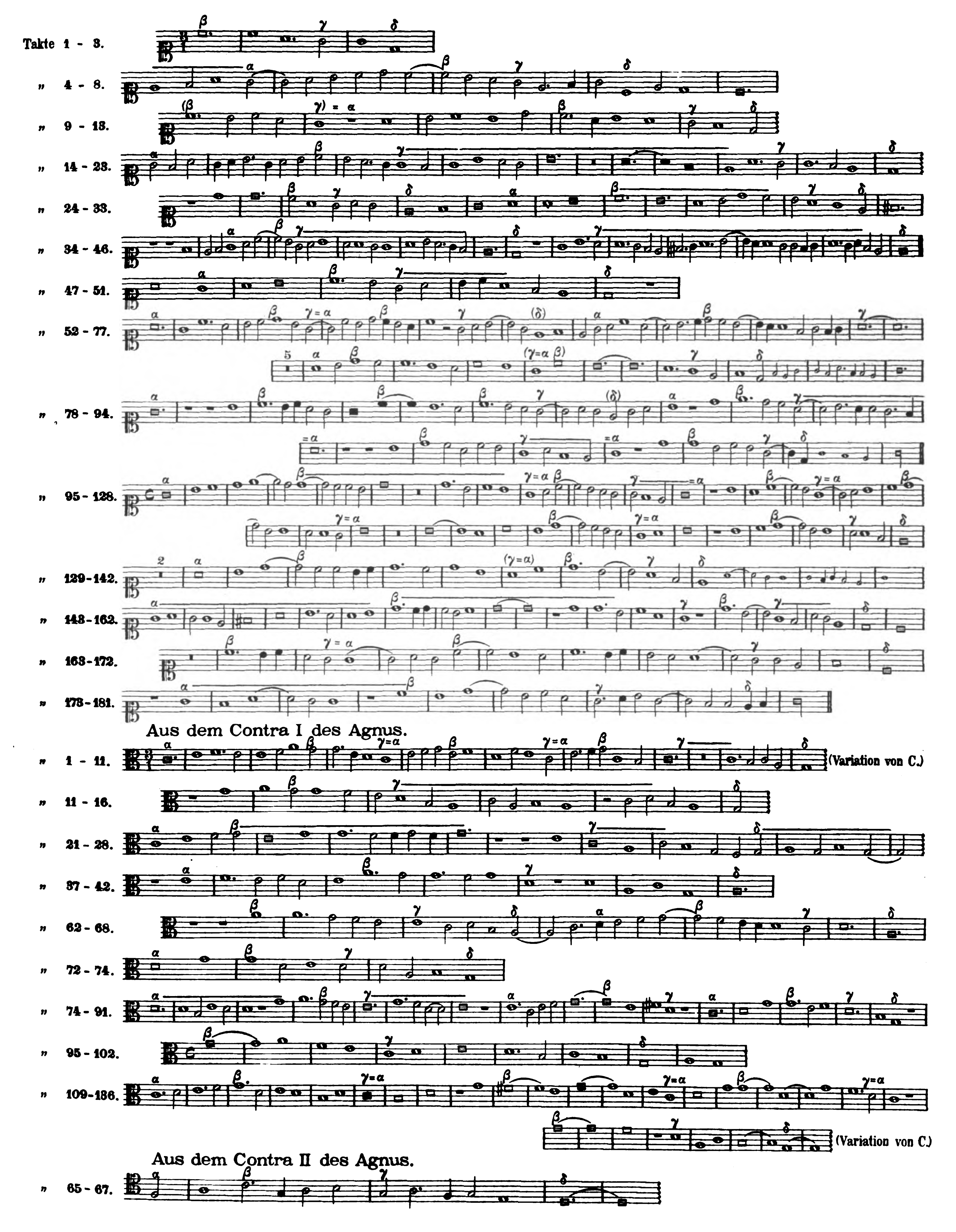


Der Diskant des Sanctus aus der Missa Caput von Dufay.



Der Contra II des Sanctus weist keine Beziehungen zum Tenormodell auf.

Der Diskant des Agnus aus der Missa Caput von Dufay.



Dadurch gewinnt hier auch die melodische Linienführung, die sonst im allgemeinen bedeutend weniger fließend gehalten ist als im Sopran, sofort an Rundung.

Der noch weniger bewegliche Contra secundus weist noch geringere Beziehungen zum Tenor auf als der Contra primus und ist fast ausschließlich harmonische Fundament- oder rhythmische Füllstimme, die in melodischer Hinsicht vieles zu wünschen übrig läßt: weite, über dissonierende Intervalle wie Septimen gespannte, ganz offene oder aus mehreren kleineren zusammengesetzte Sprünge, nach denen wohl auch die Linie in derselben Richtung weiterläuft, häufige langausgehaltene Noten, Hinundherpendeln zwischen Grundton und Dominante: *D*, *A*, wohl auch Unterdominante: *G*. Nur an Stellen, wo zwei von den andern Stimmen pausieren, kommt mehr Geschmeidigkeit und Eleganz in den Duktus der Melodie. Ob übrigens die am Schluß der Tabelle notierten Phrasen aus den beiden Kontrastimmen in der Tat alle dem Tenor entstammen, soll nicht unbedingt behauptet werden. Vielleicht boten die strenge Festhaltung der Caputweise im Tenor und die unausgesetzte gleichzeitig Variierung ihres charakteristischesten Teiles in der Oberstimme dem Künstler Schwierigkeiten genug, so daß sich die beiden anderen Stimmen mit einer mehr untergeordneten Stellung begnügen mußten. Jedenfalls ist der Sopran oder die diesen gegebenenfalls vertretende Stimme mit dem reichen figurativen Leben und der durchaus geschmeidigen Melodieführung die eigentliche souverän herrschende Leitstimme, der Träger der Empfindung, nicht aber der Tenor, der wohl nur für die technische Konstruktion von Bedeutung ist.

Imitierende Einsätze sind nicht gerade häufig, fließen übrigens meist an recht wenig signifikanten Stellen nur wie zufällig mit ein und hören nach ein paar Noten (oft nur drei) wieder auf; jedenfalls kann man diesen kaum greifbaren Nachahmungen ebensowenig irgendwelche konstitutive Bedeutung für Technik und Bau des Werkes beimessen, als einer gewissen gelegentlich (meist an Duostellen) auftretenden, an den Begriff der Sequenz streifenden Parallelität zweier Stimmen, wo eine oder mehrere melodische oder rhythmische Floskeln abwechselnd in den beiden sich gleichsam ergänzenden Stimmen auftauchen, wie z. B. in den Takten 138—140 des Kyrie. Das eigentliche kompositionstechnische Problem war vielmehr die Verbindung der gegebenen, im Tenor streng durchgeführten Liedweise mit jener Variationenreihe im Diskant oder dessen Ersatzstimme, während die beiden übrigen Stimmen der Hauptsache nach als Stütze und Füllung hinzutreten. Hugo Riemann (*Handbuch der Musikgeschichte,* II, 1., p. 165 ff.) bespricht einen ähnlichen Fall von Festhaltung eines einzigen Motivs im Diskant eine ganze Messe hindurch: es handelt sich um die angebliche autographe Messe von Isaac, die den Codex 21 der Berliner Bibliothek eröffnet. Hier reproduziert der „Discanto ostinato" fortwährend eine viertaktige Phrase, welche aber nicht etwa in Beziehung steht zum Tenor (ein obligater Cantus firmus ist hier überhaupt nicht vorhanden), sondern vielleicht einer Hallelujahweise des gregorianischen Chorals entnommen ist. Bezeichnend ist, daß auch in diesem Werk die (Durch-)Imitation zurücktritt und das Prinzip der ganzen Faktur offenbar in der immer neuen Begleitung des Sopranmotivs durch die drei Unterstimmen zu suchen ist.

In Dufays Caputmesse beginnen alle fünf Sätze mit denselben gleich rhythmisierten vier oder fünf Noten im Diskant und Contra primus; solche wiederkehrende Kopfthemen waren bekanntlich ein nicht selten geübtes Mittel, gleich zu Anfang die verschiedenen Sätze als zu einem einheitlichen Werke zusammengehörig zu charakterisieren. Auch in den beiden Serviteurmessen und in der zweiten Caputmesse finden wir ähnliches*).

Ganz anders ist die Struktur der Serviteurmesse von Okeghem. Auch hier finden sich sowohl Anklänge an Phrasen des Tenors in den übrigen Stimmen, als imitatorische Einsätze, aber die Rollen sind vertauscht: Die Nachahmungen, die bei Dufay nur sehr untergeordnete Bedeutung hatten, rücken hier in den Vordergrund. Schon ihre große Anzahl — über sechzig — ist bezeichnend; dazu kommt die in der überwiegenden Mehrheit der Fälle sehr prägnante Fassung des motivischen Materials und die größere Ausdehnung der einzelnen Imitationen; bei Dufay sind immer nur zwei Stimmen beteiligt, hier nicht selten alle vier. Bereits diese sozusagen äußerlichen Momente lassen darauf schließen, daß den Imitationen jedenfalls eine viel größere Wichtigkeit zukommt als den paar Anklängen und Variationen der Phrasen *B* und *E* des Cantus firmus. Daß sie aber geradezu von prinzipieller Bedeutung für die Konstruktion des ganzen Werkes sind, ergibt der Vergleich mit der Disposition des Textes: wenigstens in einer Stimme sind in den Vorlagen bei diesen Einsätzen immer die Textworte, deren Sprachrhythmus häufig in den musikalischen Rhythmen nachgebildet erscheint, unterlegt, wenn auch durchaus nicht immer in der zuerst eintretenden, und es liegt also nahe, auch den anderen Stimmen dieselben Worte zuzuteilen; sobald die jeweilig beteiligten Stimmen ihre Einsätze absolviert haben, verläuft der Satz in den drei Gegenstimmen frei kontrapunktisch — bis zur nächsten Nachahmung, die ihrerseits wieder eine neue Textstelle einführt. Es ist somit das Kunstmittel der Imitation, sukzessives Eintreten der Stimmen mit denselben Wendungen, die dieselben Worte bringen, dem Zwecke, die einzelnen Abschnitte des Textes deutlich einzuführen, dienstbar gemacht. Diese „Durchimitation wortgezeugter Motive", wie die von Riemann für diese Technik eingeführte Formel lautet, ergibt somit eine gewisse mehr nach textlichen als nach rein musikalischen Gesichtspunkten konstruierte Gliederung. Im

*) In dem Aufsatz: „*Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento*", Sammelbände der I. M. G., XIII. Jg., Heft 1, bemerkt Arnold Schering mit Beziehung auf Dufays Messe „Se la face ay pale": „Man hat zwar bemerkt, daß dergleichen Messen gemeinsame Kopfmotive in den einzelnen Teilen haben, nicht aber auch, daß sie ihren Cantus firmus vollständig, von Anfang bis zu Ende abwechselnd auch in den übrigen Stimmen koloriert (variiert, paraphrasiert) durchführen. Es sind demnach ausgedehnte Lied- bezw. Choralfigurationen (Messen-, Motetten-, Hymnenfigurationen)." Die dem Chortenor, welcher die Kanzone durchführt, gegenübertretenden Figuralstimmen interpretiert Schering als „paraphrasierende Orgelbegleitung". Eine andere organische Erklärung über thematisches Verhältnis von Cantus firmus und den übrigen Stimmen gibt Oskar Thalberg („*Zur Kompositionstechnik des Trienter Zeitalters*", Zeitschrift der I. M. G., XIII. Jg., Heft 4), die in einer folgenden Arbeit weiter ausgeführt und begründet werden soll.



polyphonen Vokalsatz ist dieses Verfahren bis heute herrschend geblieben. Innerhalb der Imitationen kommt dem Tenor kein Übergewicht über die andern Stimmen zu. Außer dort, wo er selbst an den Nachahmungen beteiligt ist, wobei aber in der Regel eine oder zwei, wohl auch alle drei der übrigen Stimmen mit seinem Motiv vor ihm einsetzen, kann man wohl von einem Einfluß seiner Motivik auf die Imitationsarbeit nicht sprechen; mindestens ebenso zahlreich sind aber die Nachahmungen, an denen er gar nicht beteiligt ist und deren melodisches Material auch nicht aus ihm herstammt. Die Nachahmungen stehen fast ausschließlich im Einklang oder in der Ober- oder Unteroktave, daneben kommen aber auch Einsätze in der Ober- oder Unterquint, Oberquart, Ober- und Untersext, Unterterz und Unterdezime vor. In den allermeisten Fällen sind es Engführungen, und nicht selten längere Kanons (bis zur Ausdehnung von fünfundzwanzig Takten) mit mehr oder weniger genauer Nachahmung; besonders reich an letzteren ist das Sanctus. Der Beginn der Imitation ist nicht immer ein wirklicher „Einsatz", d. h. es geht nicht immer eine Pause vorher, er liegt zuweilen mitten in der Phrase.

Gegenüber den Nachahmungen treten die Variationen von Tenorphrasen an Bedeutung ganz in den Hintergrund; deutlich zu erkennen sind nur ganz wenige, wie z. B. in den Takten 19 bis 22 des Kyrie ein Anklang an Phrase *B*, oder in den Takten 107 bis 114 desselben Satzes an Phrase *E* des Tenors, beidemale im Diskant. Der Tenor führt wie bei Dufay den Cantus firmus ziemlich streng durch und hält so die fortgesetzte Reihe der textlich motivierten Durchimitationen musikalisch zusammen. An die Stelle des Mißverhältnisses der einzelnen Stimmen untereinander in bezug auf Fluß und Beweglichkeit, das bei Dufay wegen des Übergewichtes des Diskants konstatiert werden mußte, tritt hier eben durch die Heranziehung aller Stimmen zur imitatorischen Arbeit eine größere Gleichberechtigung derselben. Eine eigentliche Melodiestimme gibt es nicht, auch der Tenor sollte ästhetisch gewiß nicht diese Funktion erfüllen, sondern war mit seinem Cantus firmus nur das musikalisch-technische Band des Ganzen. Auch hier findet sich übrigens ein zweistimmiges Kopfmotiv: Sopran und entweder Contra primus oder Tenor; doch nur in den ersten drei Sätzen, im Sanctus und Agnus nicht.

Nicht so klar ist das Ergebnis der Untersuchung bei den beiden anderen Werken: der anonymen Serviteurmesse und der Missa „Caput" von Okeghem. Eine Interpretation als Variationenfolge oder auch nur die bestimmte Konstatierung gelegentlicher Paraphrasen des Cantus firmus erwies sich als ebenso undurchführbar wie der Versuch, den hier und da erscheinenden Nachahmungen irgend eine Bedeutung für die Struktur beizumessen. Das Werk des Ungenannten bringt nur fünf eigentliche, klar einsetzende Imitationen, die übrigen sind nur angedeutet. Bemerkenswert ist das sichtliche Bestreben, den rhythmischen Fluß ohne Unterbrechung fortzuführen, was nicht selten zu sequenzenmäßiger Anwendung komplementärer Rhythmen führt. Auch ochetusartige Gänge und Dreiklangszerlegungen fallen auf. Ein Kopfmotiv ist auch hier verwendet: die ersten Noten des Tenors erscheinen zu Beginn des Soprans in den einzelnen Sätzen, mit Ausnahme des Kyrie, wo der Tenor selbst vorher einsetzt, und des Gloria, das vom Contra eröffnet wird. Im ganzen macht das Werk den Eindruck einer Begleitung des Cantus firmus mit zwei kontrapunktierenden Stimmen, wobei nur ganz gelegentliche Imitationen mit einfließen.

Die Okeghemsche Caputmesse, welche ebenfalls sämtliche Sätze mit Ausnahme des voll vierstimmig einsetzenden Kyrie mit einem zweistimmigen Kopfmotiv eröffnet, läßt jede Spur von Durchimitation vermissen. Die wenigen kurzen Nachahmungen sind meist so amorph und wenig greifbar, daß sie noch viel weniger als die Imitationen in der anonymen Serviteurmesse von konstruktiver Bedeutung sein konnten. Auch Paraphrasen von Tenormotiven lassen sich unzweifelhaft nicht feststellen, und so bleibt nichts übrig, als auch hier eine im wesentlichen frei kontrapunktierende Begleitung der Liedweise des Tenors durch die drei anderen Stimmen anzunehmen. Die Erwartung Riemanns, die Puplikation der beiden Messen von Okeghem werde neues Material zur Unterstützung der Ansicht, Okeghem sei der Vater des durchimitierenden Stiles, bringen, erfüllt sich somit nur hinsichtlich der Serviteur-, nicht aber hinsichtlich der Caputmesse.

III.

Beim Tenor der Messe Trient. Kod. 88, Nr. 482—486, stehen mehrmals die Worte „grune Linden", eine Bezeichnung, die ein deutsches Liebeslied als Grundlage dieses Tenors vermuten läßt. Es finden sich in der Tat zahlreiche Instrumentalbearbeitungen aus dem 17. Jahrhundert über Lieder mit dem Text: „Unter der Linde", „Unter der grunen Linde", die meist niederländischen Ursprungs sind. Aber keine dieser Melodien stimmt mit dem Tenor der Messe überein. Dagegen findet sich diese Melodie in „Erk und Böhme, Deutscher Liederhort" II, pag. 216, allerdings mit einem anderen Text, während der ursprüngliche verloren zu sein scheint. In Nr. 70 der „Deutschen Volksweisen in kuhländischer Mundart" von Meinert ist der Text in kuhländischem Dialekt enthalten. Er lautet:

1.

Ai laev aus, Lendle, laev aus!
Ich kon's ni lenger dertroen:
Ich hor verloen mai Livle,
Hor goer a'n traurige Tog.

2.

Honst Du verloen dai Livle
Honst Du a'n traurige Tog
Gi aunder dosselvige Leindle
Briech dir zwä Kränzlein ô!

3.

Dos aene dos ies vo Raute,
Dos ander vo grunen Klie:
Die scheick ich wuol ma'm Buhlen,
Onn vels ar hobe viel.

4.

Was scheikt er mir denn vieder?
Vo Gould a Reingerlain,
Doruff do stiet geschriven:
Schon Liv, vergiess ni mein!

5.

Wi soulld ich dain vergasse?
Ich gedenk ja dainer noch,
Onn soullds su lenger veäre
Mai Live misst ich lon!

Böhme gibt die Übersetzung dieses Liedes (Erk und Böhme, Deutscher Liederhort II, pag. 216):

1.

Nun laube, Lindlein, laube,
Nicht länger ich's ertrag':
Ich hab' mein Lieb' verloren,
Hab' gar so traurig' Tag'.

2.

Hast Du Dein Lieb' verloren,
Hast Du gar traurig' Tag',
Geh' unter jenes Lindelein
Brich' Dir zwei Kränzlein ab.

3.

Das eine ist von Raute,
Das andere von grünem Klee:
Die schick' ich meinem Buhlen
So viel er haben will.

4.

Was schickt er mir denn wieder?
Von Gold ein Ringelein,
Darauf da steht geschrieben:
Schön Lieb' vergiß nicht mein!

5.

Wie sollt' ich Dein vergessen?
Ich gedenk' ja Deiner noch,
Doch sollts so länger währen
Mein Leben müß't ich lan.

Meinert bemerkt dazu: „Dieser Text findet sich häufig mit Bruchstücken anderer Texte verbunden, scheint also korrumpiert zu sein". Das Lied zeigt in Inhalt und Form Ähnlichkeit mit „Ich hört ein Sichlein rauschen", (Erk und Böhme, Deutscher Liederhort II, Nr. 678 ff), der Klage eines verlassenen Mädchens. Ein oberhessisches Lied beginnt:

Ja grüne ist die Linde
Von Laub so grün und breit,
Ich hab' mein Lieb' verloren,
Der Schaden ist mir leid.

(Erk und Böhme, Deutscher Liederhort II, pag. 217.)

Als Vorlagen dieses Liedes kommen in Betracht:

1. „Trillers Singebuch" (1555 und 1559), in dem die Melodie als Tenor eines dreistimmigen Satzes mit geistlichem Text steht, und der Angabe: Ein Gesang auf die Weise „Nu, laube, Linde, laube" und mit der ersten Strophe des geistlichen Textes. Der ganze geistliche Text bei: „Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied" IV, S. 128.

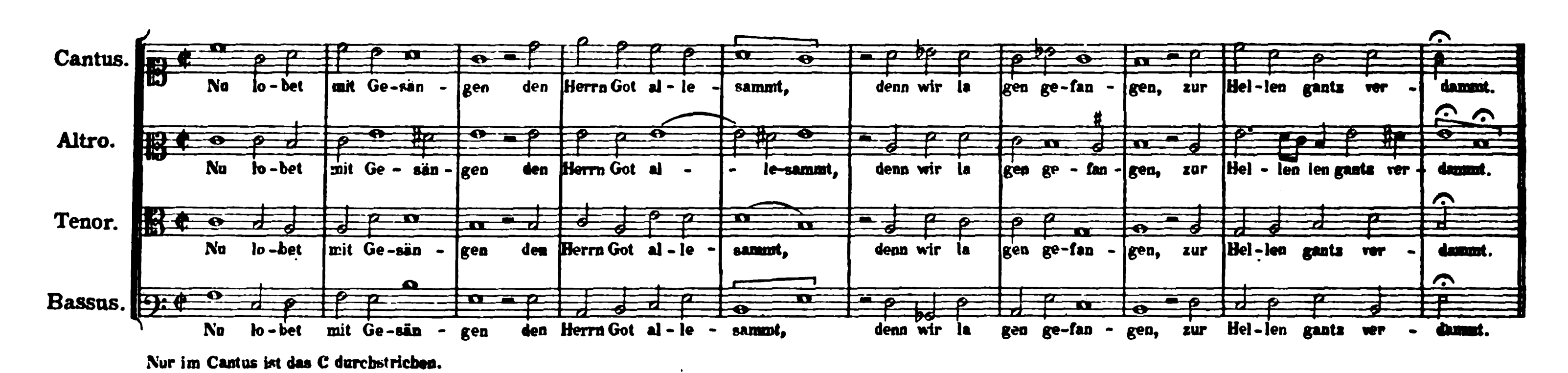
2. Prätorius, Musae Sioniae VII, 1609, Nr. 142, Wolfenbüttel, herzgl. Bibl. u. a. Die Melodie stimmt mit der bei Triller überein, steht aber im Diskantschlüssel notiert in der Oberstimme.

3. Berliner Liederbuch (Berlin, Kgl. Bibl., Ms. mus. Z. 98). Die ersten Noten des Liedes stehen im Tenor eines Quodlibets, dessen Diskant »o rosa bella« ist. Tenor und Kontratenor dieses Quodlibets wurden von Eitner in den Beilagen zu den „Monatsheften für Musikgeschichte" veröffentlicht (V, 1876—1880). Alle drei Stimmen von Raphael: »Monatshefte für Musikgeschichte«, 1899. sodann von Lederer: »Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst«, 1. Beilage, S. 36.

Der Tonlage nach stimmen die Vorlagen nicht überein. In der Messe und im Quodlibet erscheint das Lied in der dorischen Tonart, bei Prätorius und Triller in die Oberquart, resp. Unterquint transponiert, mit der Finalis G, weshalb Böhme die Melodie als mixolydisch bezeichnet. Nun sind allerdings bei Triller keine Vorzeichen angegeben, doch ergeben sich diese von selbst aus den Regeln, während die Transposition bei Prätorius aus den vorgeschriebenen Akzidentien ganz klar wird. Auch in diesen beiden Vorlagen handelt es sich um eine transponierte dorische Tonart, die ursprüngliche Tonart des Liedes scheint also die dorische gewesen zu sein. Das Lied zerfällt in vier Gruppen, die einander genau entsprechen, sodaß der melodische Aufbau dem textlichen gleichkommt. Jede Gruppe wird in der Messe als Thema betrachtet und bald ohne Erweiterung, bald ganz verändert und ausgeschmückt verwendet. Die Melodie ist bei Triller und Prätorius den Noten nach gleich, doch ergeben sich einige rhythmische Verschiebungen.

Musae Sioniae Michaelis Pretorij. VII 1609.

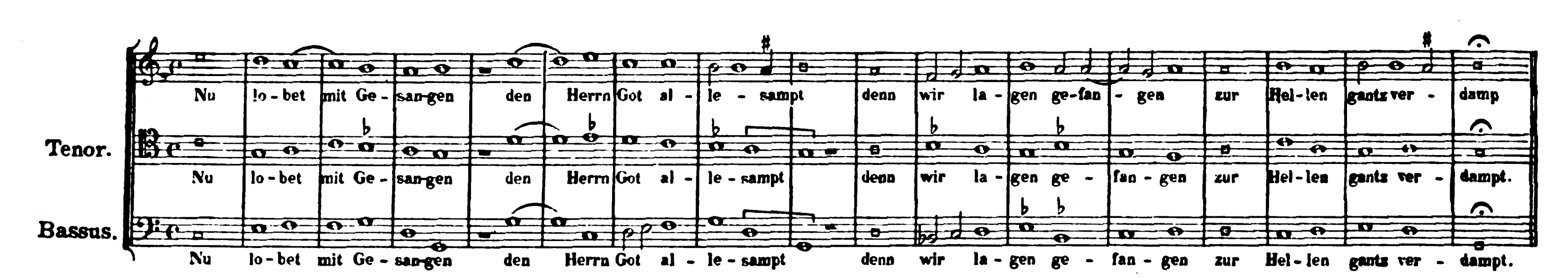
Auff die Melody; Nu laube, Lindlein, laube.
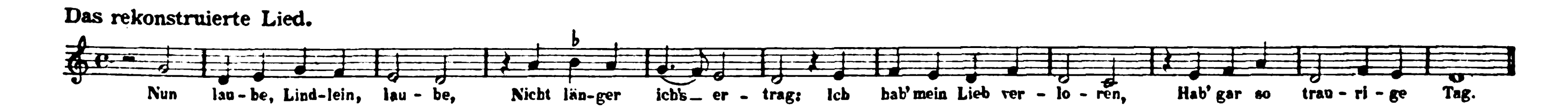


Nur im Cantus ist das C durchstrichen.

Triller.

Nun lobet mit Gesängen auf die Melodie: Nu laube, Lindlein, laube.



Das rekonstruierte Lied.



Die drei ersten Gruppen lassen sich auch im Meßtenor in der Gestalt erkennen, die ihnen die späteren Bearbeitungen verleihen. Nur bei der vierten Tongruppe ergibt sich eine kleine Abweichung. Er zeigt im Messtenor in folgender Form am meisten Ähnlichkeit mit dem Liedtenor:



mit Umwandlung des Terzschrittes in einen Sekundschritt und des Sekundschrittes in einen Terzschritt. In dieser Gestalt erscheint er aber nur zweimal. Dagegen wiederholt sich der eingefügte Quintsprung a—d in allen anderen Formen dieser Gruppe, scheint also mit zum Thema zu gehören. Nach der Bearbeitung in der Messe würde sich am ehesten folgende Form ergeben, bei der dann alle Teile die gleiche Notenzahl aufweisen: Ein weiterer Beweis für diese Annahme ist folgender: Im „Crucifixus" und im „Agnus dei" folgen die einzelnen Gruppen ohne Unterbrechung aufeinander. Die drei ersten ganz genau in der Gestalt, die sie bei Triller und Prätorius zeigen, der 4. Teil in der früher erwähnten Form. Hier wurde also das ganze Lied als Tenor verwendet, und da die drei ersten Gruppen unzweifelhaft die Urform des Liedes darstellen, so dürfte auch in der 4. Gruppe die ursprüngliche Gestalt dieses Teiles zu suchen sein, zum mindesten die Form, die dem Komponisten der Messe vorlag. Die Änderung bei Triller und Prätorius hängt vielleicht mit der Textänderung zusammen. Im Tenor der Messe erscheint das Lied bald in dreizeitigem, bald in zweizeitigem Rhythmus, in den späteren Vorlagen nur in zweizeitigem. Allerdings stammen diese aus kirchlichen Bearbeitungen, die mit Rücksicht auf den Gemeindegesang die Lieder meist zweizeitig brachten, auch wenn sie ursprünglich dreizeitig gesungen wurden. Aber auch im Meßtenor erscheinen die Gruppen, wo sie ohne Veränderung auftreten, fast immer zweizeitig, sodaß man als ursprünglichen Rhythmus den zweizeitigen annehmen kann.

Der Komponist dieses Liedes war vielleicht ein Schlesier, wenigstens deutet die Übertragung in kuhländischen Dialekt darauf hin, daß es in Schlesien viel gesungen wurde. Auch das Berliner Liederbuch, dem das Quodlibet entnommen wurde, ist wahrscheinlich schlesischen Ursprungs. Auch Triller war Schlesier. In der Vorrede zu seinem Singebuch sagt er, er habe „viele ausländische ungewohnte Melodeyen" in seine Sammlung aufgenommen und „die vornehmsten, alten, gewohnten zusammengetragen und poliert", d. h. in möglichst einfacher sanglicher Weise gesetzt. Das Lied scheint sehr bekannt und beliebt gewesen zu sein, dafür sprechen die Bearbeitungen, die sich aus einer so viel späteren Zeit erhalten haben. (1555 und 1609).

Wie das Lied in der Messe verwendet wurde, ergibt sich am besten aus nachfolgender Übersichtstabelle und den analytischen Notentafeln von Sopran und Tenor. Die vier Abschnitte des Liedes wurden mit I, II, III, IV bezeichnet, wo nur Teile derselben verwendet werden, arabische Ziffern beigefügt. Die großen Noten bedeuten das Liedthema, die kleinen die nicht zum Thema gehörigen.
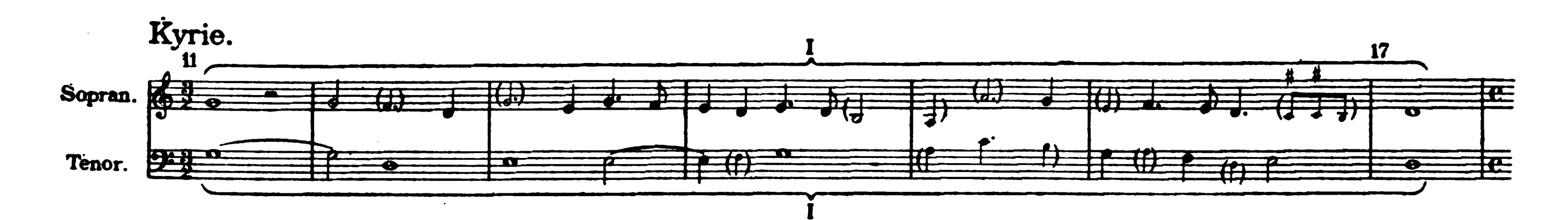
Übersichtstabelle.
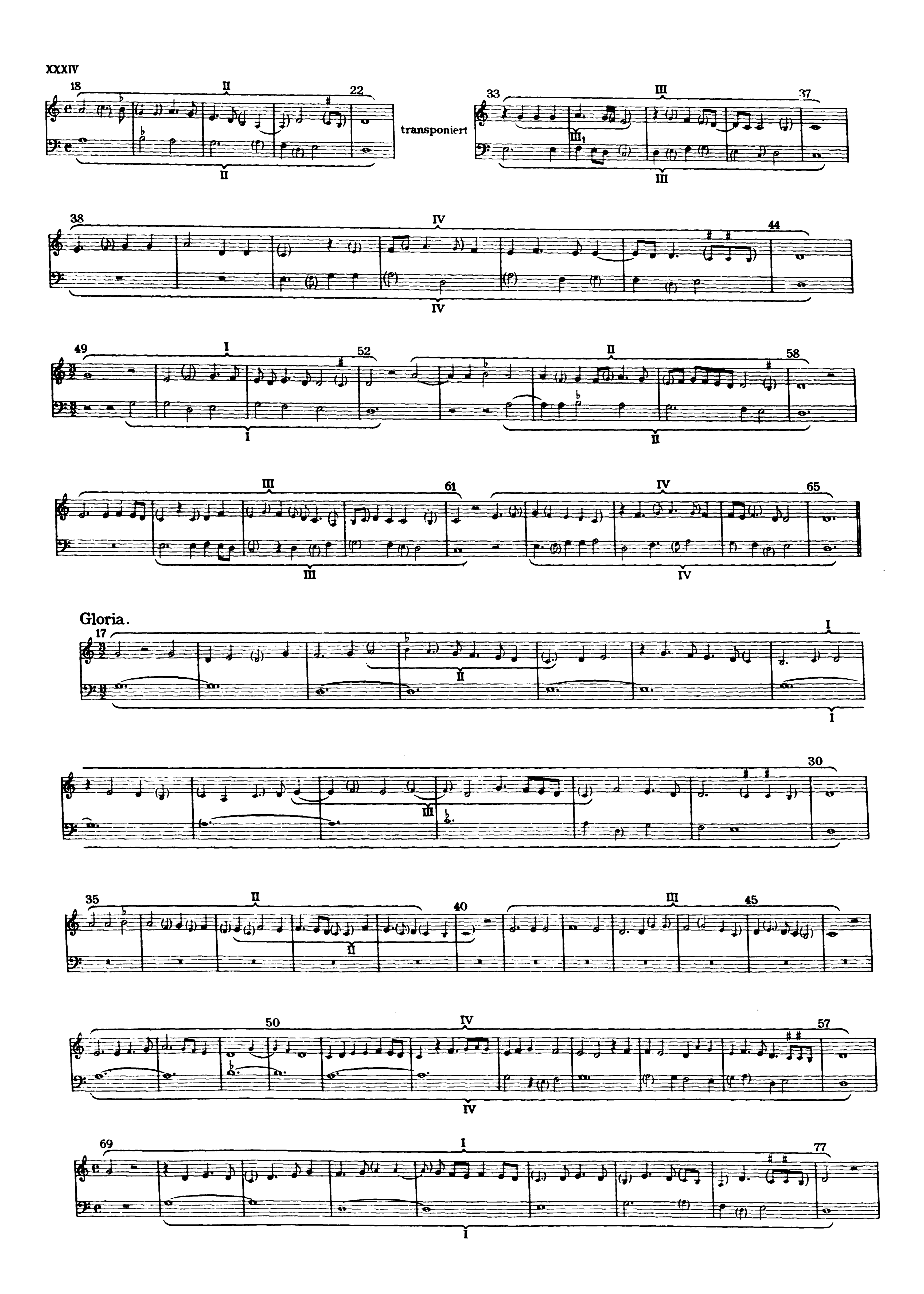
		Sopran		Tenor		Contra	
		Takt		Takt		Takt	
	Kyrie eleison $\binom{3}{1}$	1—10	frei	1—10	Pause	1—10	frei
		11—17	I	11—17	I	11—17	„
	Christe eleison (C)	18—22	II	18—22	II	18—22	„
		23—32	frei	23—32	Pause	23—32	„
		33—37	III	23—37	III	23—37	„
		38—44	IV	38—39	Pause	38—44	„
				40—44	IV		
KYRIE	Kyrie eleison $\binom{3}{1}$	45—48	frei	45—48	Pause	45—48	„
		49—52	I	49—52	I	49—52	„
		52—56	II	52—56	II	52—56	„
		57—61	III	57	Pause	57—61	„
				58—61	III		
		62—65	IV	62—65	IV	62—65	„
	Et in terra pax $\binom{3}{1}$	1—16	frei	1—16	Pause	1—16	frei
	Gratias	17—30	I	17—30	I	17—30	„
	Domine Deus	31—34	frei	31—46	Pause	31—46	„
		35—40	II				
		41—46	III				
	Domine fili	47—57	IV	47—57	II	47—57	„
	Quii tollis (C)	58—68	frei	58—69	Pause	58—77	„
		69—77	I	70—77	I		
	Suscipe	78—85	II	78—80	Pause	78—82	II
				81—85	II	83—85	frei
GLORIA	Qui sedes	86—90	III	86	Pause	86—95	„
				87—90	III		
		90—94	IV	91—94	IV		
	Quoniam $\binom{3}{1}$	95—109		Duo		95—109	
	Cum sancto	110—113	I	110—113	I	110—125	„
		114—117	II	114—117	II		
	Amen	118—121	III	118—121	III		
		122—125	IV	122—125	IV		
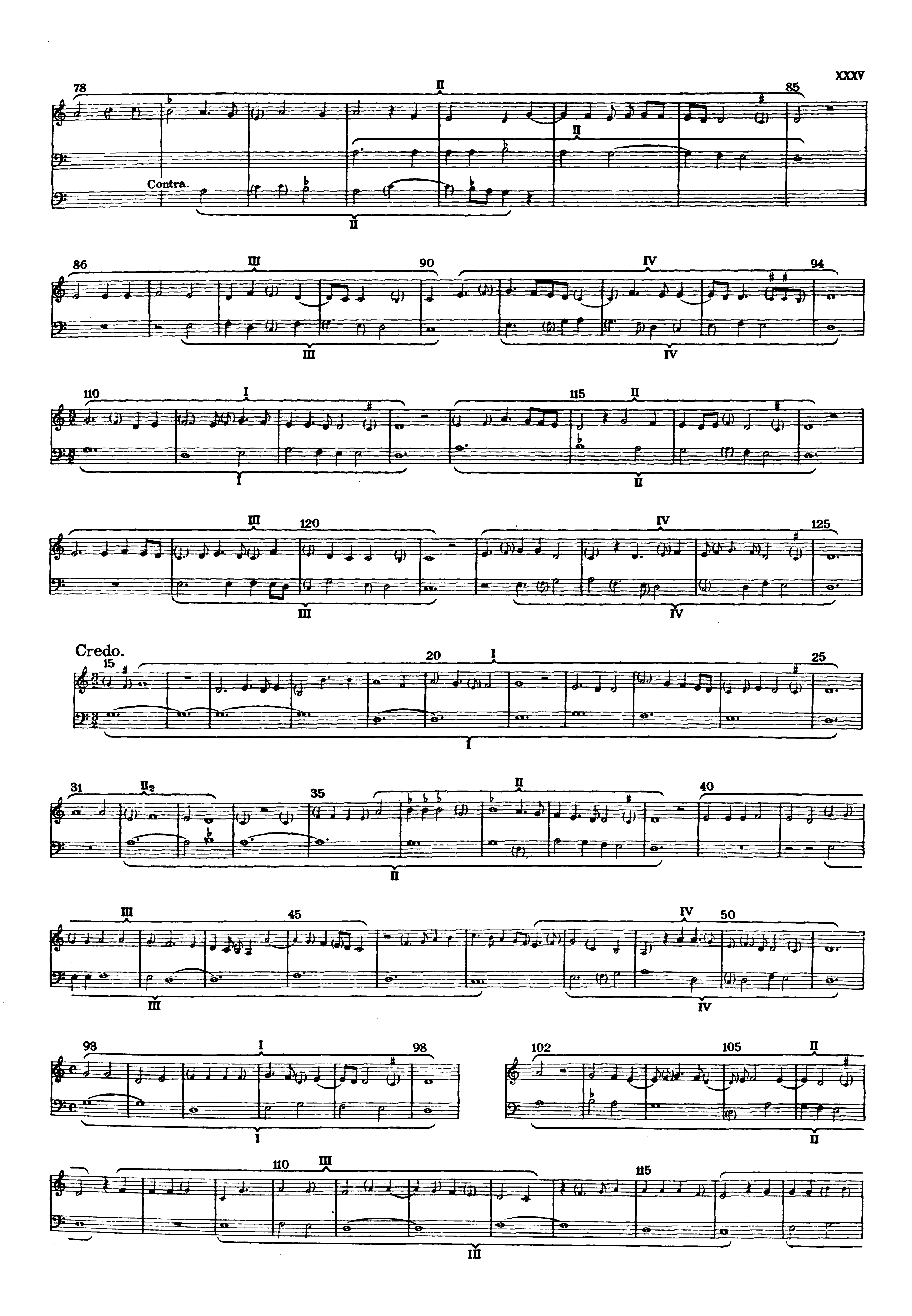
Übersichtstabelle.
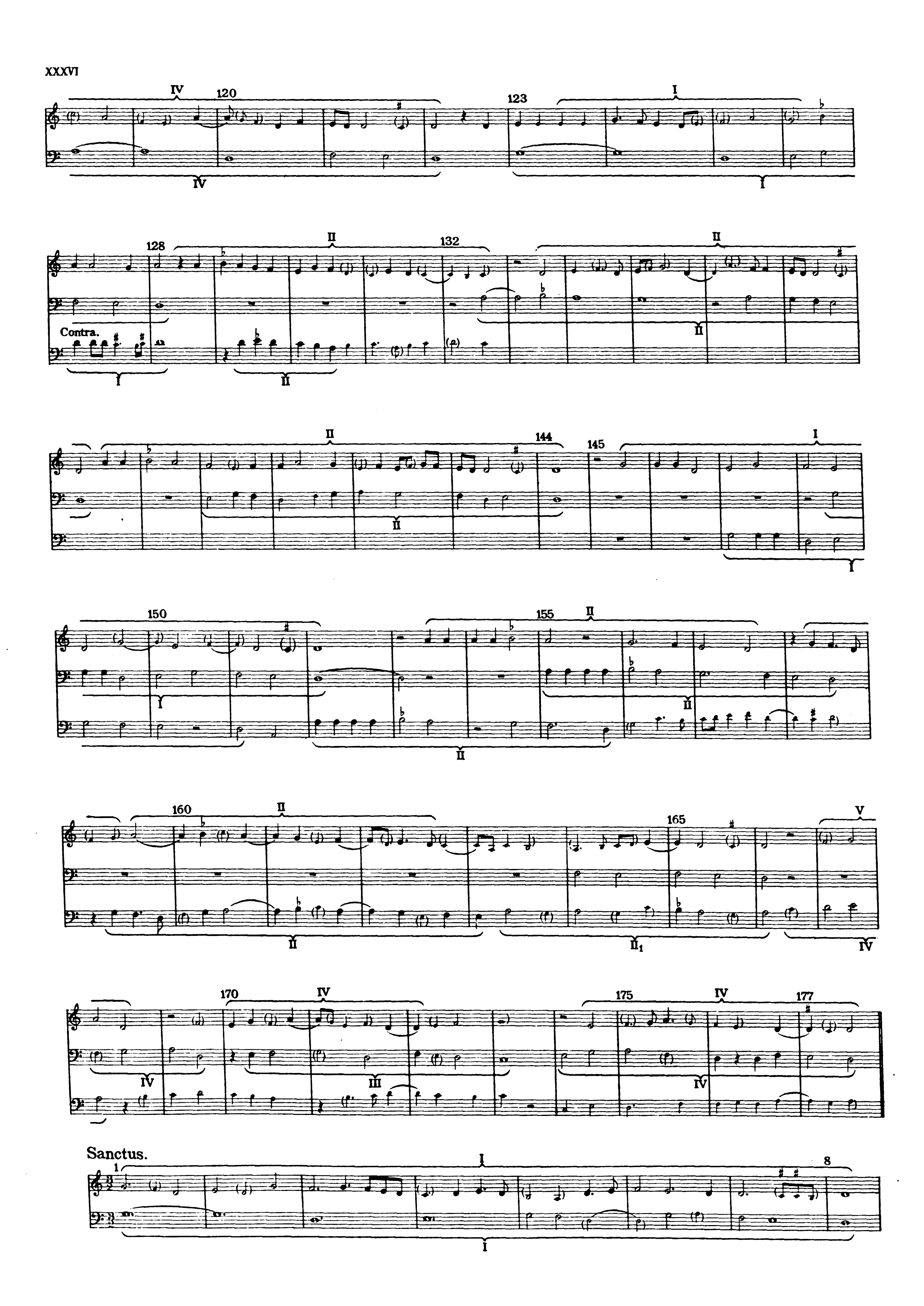
		Sopran		Tenor		Contra	
		Takt		Takt		Takt	
	Patrem $\binom{3}{1}$	1—14	frei	1—14	Pause	1—42	frei
	Et in umm	15—25	I	15—25	I		
	Et expecto	26—30	frei	26—31	Pause		
		31—39	II	32—39	II		
		40—45	III	40	Pause		
	Genitum			41—47	III		
		46—51	IV	48—51	IV		
	Qui propter nos $\binom{3}{1}$	52—89				52—89	
				Duo			
	Et homo factus est	90—92	frei	90—92	frei	90—126	frei
	Crucifixus (C)	93—98	I	93—98	I		
		99—101	frei	99—101	Pause		
	Passus	102—107	II	102—107	II		
				108	Pause		
		107—113	III	109—116	III		
		114—122	IV	117—122	IV		
CREDO		123—126	I	123—128	I	127—128	I
		127—138	II	128—131	Pause		
					II	129—130	II
					Pause	131—132	frei
		138—144	II	132—138	II	133—146	"
				139	Pause		
				140—144	II		
	Confiteor (C)			145—147	Pause		
		145—152	I	148—153	I	147—151	I
		153—157	II	154	Pause	152—155	II
		158—166	II	155—158	II	156—158	frei
		167—168	IV	159—163	Pause	159—166	II
				164—166	II	166—168	IV
				167	Pause		
		169—177	IV	168—169	IV	169—177	frei
				170—173	III		
				174—177	IV		
	Sanctus $\binom{3}{1}$	1—8	I	1—8	I	1—12	frei
		9—13	frei	9—13	Pause	13—14	II
	Dominus	14—23	II	14—23	II	14—24	frei
	Pleni $\binom{3}{1}$	25—45	frei	25—45	frei		
				Duo			
SANCTUS	Osanna (C)	46—49	II	46—50	II	46—61	"
		50—53	III	51	Pause		
				52—56	III		
		54—61	IV	56—61	IV		
	Benedictus (C)	62—83	frei			62—83	"
				Duo			
	Osanna ut super						
	Agnus dei $\binom{3}{1}$	1—15	frei	1—15	Pause	1—26	frei
	Miserere	16—26	I	16—26	I		
	Agnus dei $\binom{3}{1}$	27—53	frei			27—53	
				Duo			
	Miserere (C)	54—57	I	54—57	I	54—70	frei
AGNUS DEI		58—61	II	58—61	II		
		62—65	III	62—65	III		
		66—69	IV	66—69	IV		
	Agnus dei (C)	70—77	II	70—72	Pause	71—75	II
		78	Pause	73—77	II	76—91	frei
		79—84	III	78—84	III		
		85—91	IV	85—91	IV		
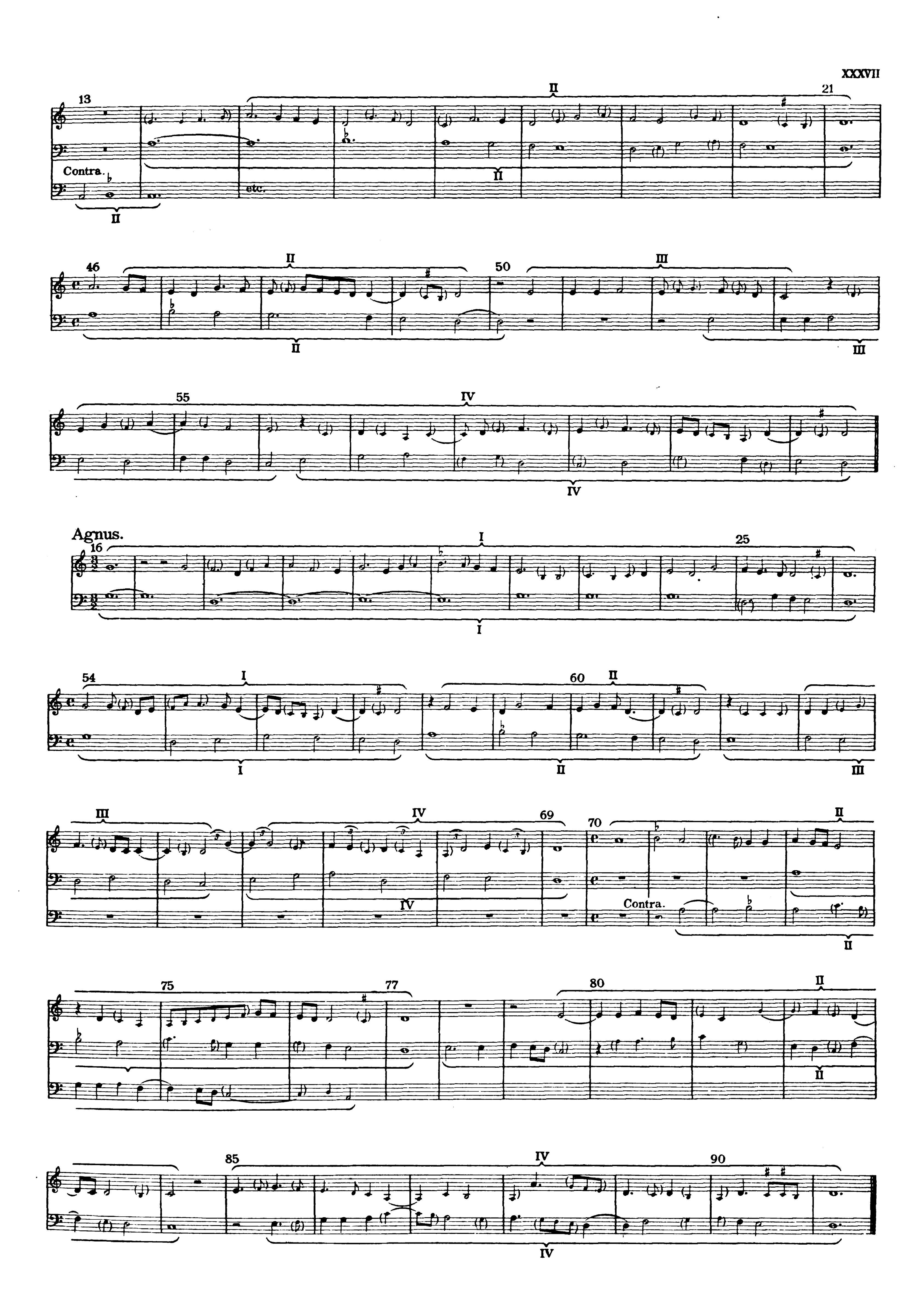
Analyse von Sopran und Tenor.




XXXIV
transponiert
Gloria.


Contra.
Credo.


IV
120
123
I
128
II
132
Contra.
144
145
150
155
160
165
II₁
V
170
III
175
177
Sanctus.
8


Contra.
etc.
Agnus.
Contra.
II
III
IV
I

Der Tenor bringt die Melodie bald unverändert, bald bedeutend erweitert und ausgeschmückt, könnte also als Thema mit Variationen bezeichnet werden, eine Technik, die auf die ältere französische Motettkomposition zurückweist. Die Kürze der einzelnen Liedphrasen bedingt naturgemäß eine häufige Unterbrechung der dreistimmigen durch zweistimmige Stellen, die teils ausdrücklich als Duo notiert werden, teils durch das Pausieren des Tenors entstehen. Der Sopran ist in den dreistimmigen Sätzen lediglich eine Variation des dazugehörigen Tenors, wie dies aus der Analyse klar hervorgeht. Allerdings unterscheidet sich diese Art von Variation wesentlich von der heute gebrauchten, weil ein sehr wichtiges Element, das rhythmische, entfällt. Wo eine Gruppe des Liedes im Tenor erscheint, erklingt dasselbe Thema auch im Sopran, wobei er sich allerdings begnügt, die Umrisse des Tenors gleichsam nachzuzeichnen. Teilmotive werden wiederholt, öfters auch das ganze Thema, das auch durch Pausen unterbrochen und dann wieder fortgeführt wird. Bisweilen (Gloria T. 35—54, Credo T. 168—173) bringt die Oberstimme auch eine andere Gruppe als den Tenor, im ersten Fall kommt die betreffende Gruppe aber bereits in der vorhergehenden Duostelle vor. Bisweilen wird auch die Variation zwischen Sopran und Kontra verteilt (Sanctus T. 13 ff), aber das sind Ausnahmen. Der Kontra nimmt viel seltener Teil an der thematischen Variation des Tenors (Gloria T. 79—82, Credo T. 127—130, 147—168, Sanctus T. 13—14, Agnus dei T. 71—75), ist sonst nur harmoniefüllende Stimme. In den zweistimmigen Stellen tritt die Variationstechnik nicht so deutlich hervor. Wohl arbeiten auch hier Sopran und Kontra mit Motivbildungen, die dem Tenor entnommen sind, aber direkt als Variationen können sie schwerlich aufgefaßt werden (bis auf zwei Stellen: Gloria T. 35—46, Credo 158—163), nur eine Anlehnung an den Tenor ist erkennbar. Sopran und Kontra sind entweder kanonisch geführt oder bevorzugen Terzen- und Sextenparalellen (nach Art des Gymel). Die Messe stellt also eine Mischung verschiedener Stilarten vor, denn als zweites wichtiges Element ihrer Kompositionstechnik treten bereits die Imitationen auf, ein Merkmal, das auch für die Bestimmung der Entstehungszeit maßgebend wird. Von den Nachahmungen in den Duostellen wurde bereits gesprochen. Mehr Bedeutung besitzen die in den dreistimmigen Teilen auftretenden Imitationen. Allerdings beschränken sie sich auch in diesen meist nur auf zwei Stimmen, während die dritte die Begleitung bildet. Nur im „Confiteor" und im letzten „Agnus dei" beteiligen sich alle drei Stimmen daran. Die Beantwortung der Themen erfolgt nicht nur im Einklang und Oktav, sondern auch in der Quint, ja selbst Terz und Sext. In dieser Messe ist den Imitationen ein viel größerer Spielraum gewährt als in der „Rosa bella"-Messe von Dunstahle, sie zeigt also den Einfluß Dufay's. Dagegen muß sie noch vor der Periode Okeghems angesetzt werden, denn zu seiner Zeit wurden die Imitationen bewußt und konsequent zur Hervorhebung einzelner Textteile verwendet, während dieses Prinzip in der Messe „grune Linden" zwar angedeutet aber nicht stilistisch prinzipiell durchgeführt wird. Der Kodex stammt aus der Mitte des 15. Jahrhunderts und die Messe dürfte somit aus äußeren und inneren Kriterien nach 1450 entstanden sein.

In harmonischer Beziehung herrscht der oft nur spärlich verhüllte Fauxbourdonstil vor. Ein großer Meister des Kontrapunktes scheint der Komponist nicht gewesen zu sein, denn es finden sich verdeckte Quinten und Oktaven, die vollkommen offenen gleichen.

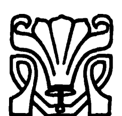
Die Frage, ob nicht wenigstens der Tenor von Instrumenten unterstützt wurde, sei offen gelassen. Allein es liegt kein Grund vor eine rein instrumentale Ausführung anzunehmen, wenn sich auch der Textlegung durch die vielen langen Noten und Ligaturen zahlreiche Schwierigkeiten in den Weg stellen. Umgekehrt spricht der Umstand, daß im Ms. beim Einsatz des Tenors auch die betreffenden Textworte stehen, ferner jene vorerwähnten streng imitatorischen Stellen für eine Vokalmesse. Die Kadenzen kommen in beiden Formen vor, mit der Landinischen Sext, und mit Subsemitonium. Akzidentien sind nur spärlich vertreten, höchstens ist einmal ein ♭ vorgezeichnet. Vom Credo wurde wie in der ersten „Rosa bella"-Messe (vgl. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XI. Jahrgang, 1. Teil) nicht komponiert die Stelle von „Et in spiritum sanctum" bis inklusive „Qui locutus est per prophetas".

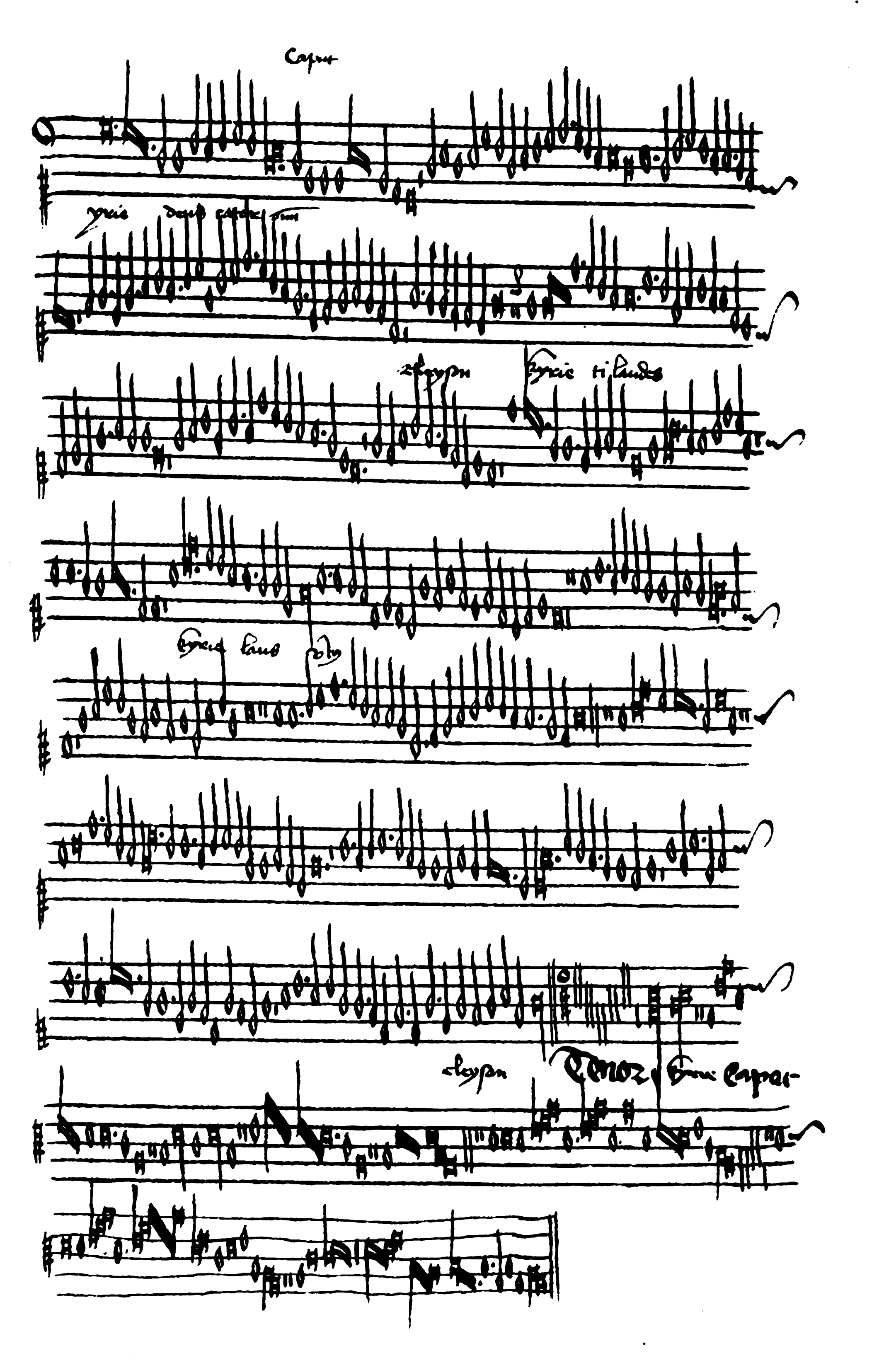
Um noch einmal kurz das Resultat dieser Betrachtungen zusammen zu fassen: Den Tenor der Messe bildet ein deutsches Liebeslied, dessen Text sich ändert, während die Melodie erhalten bleibt. Die Messe selbst ist eine Mischung von Variations- und Imitationstechnik und dürfte von einem Schüler Dufays komponiert sein. Sie datiert aus der Übergangszeit von Dufay bis Okeghem, d. h. aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts.
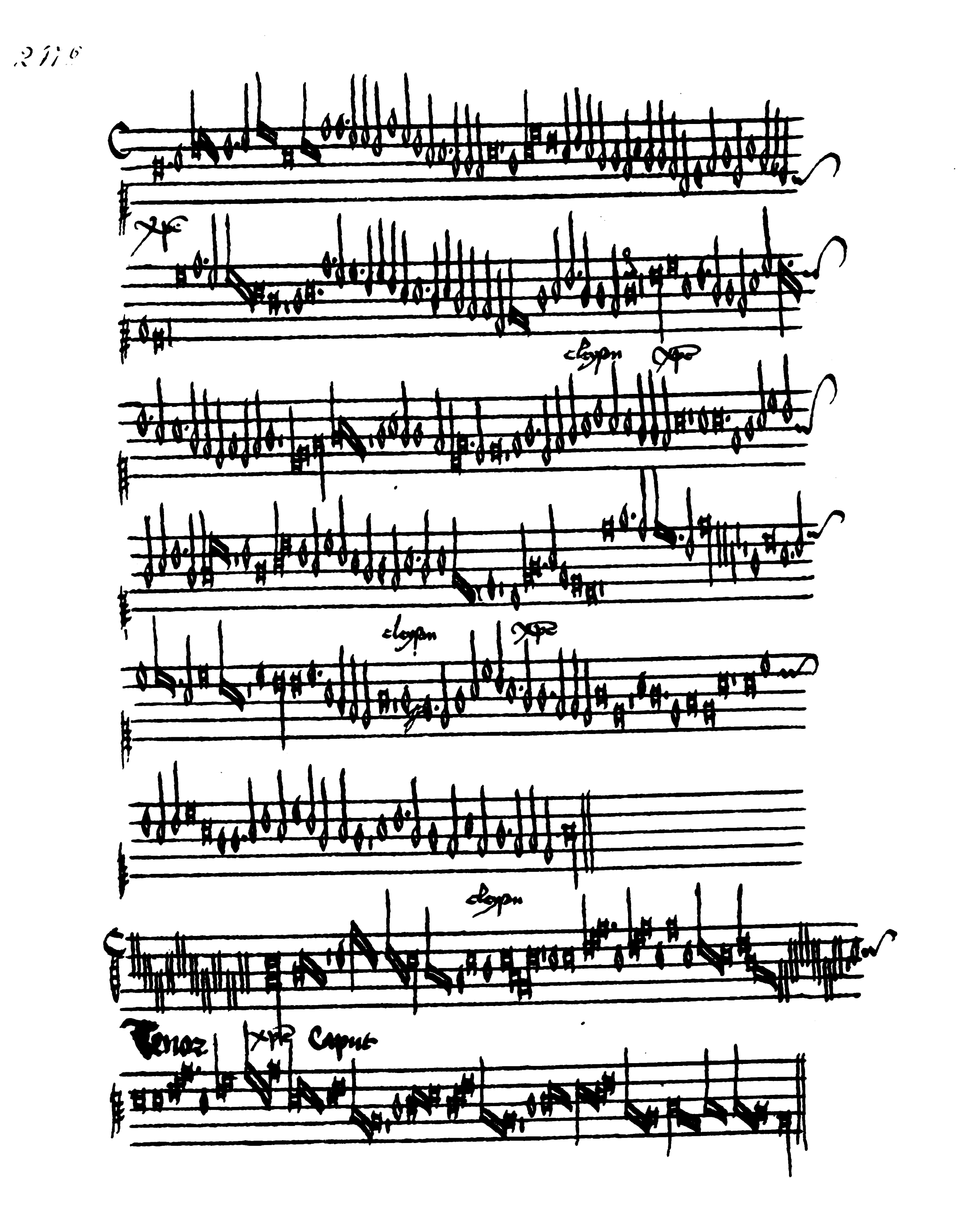


DUFAY:

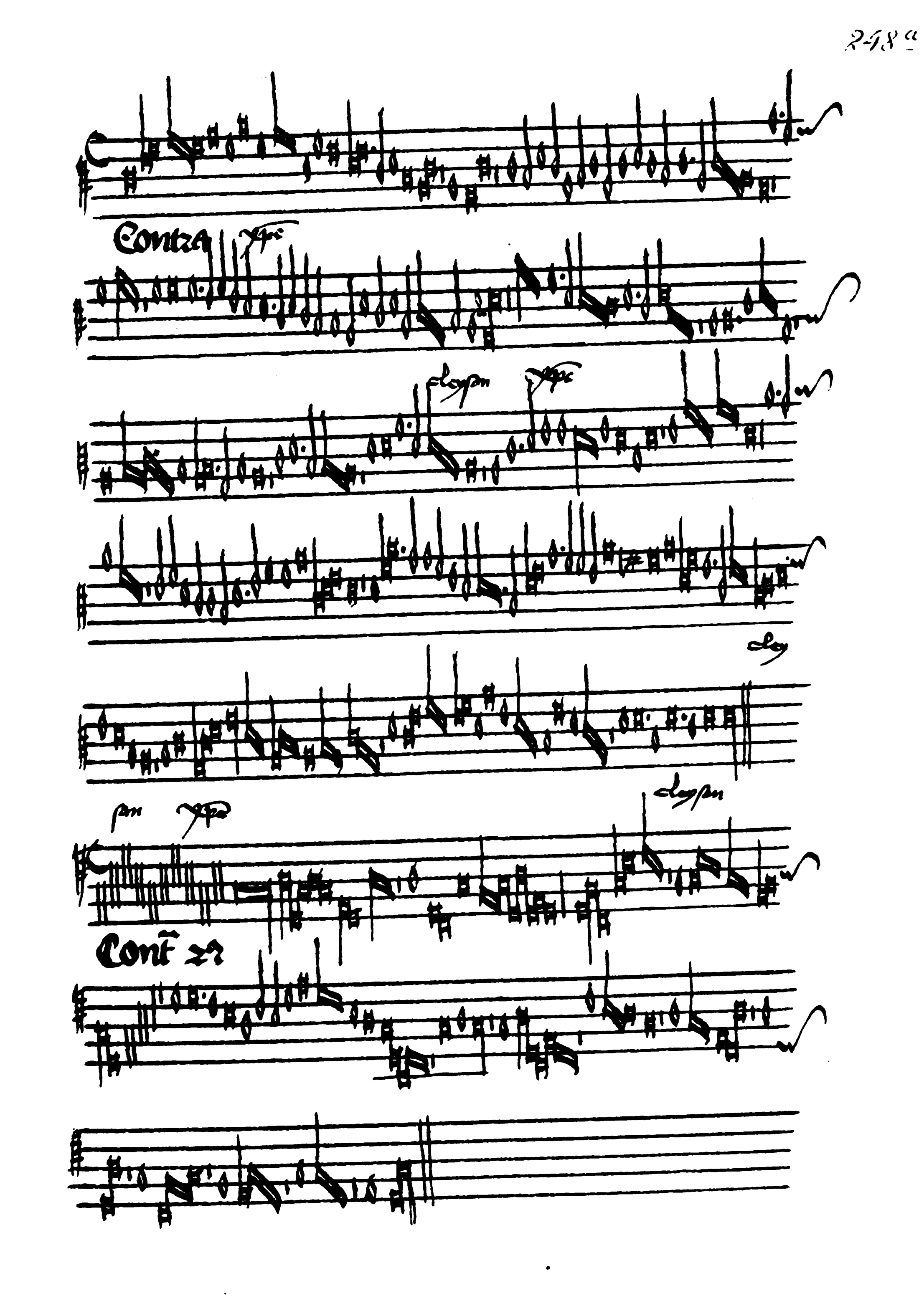
MISSA „CAPUT“
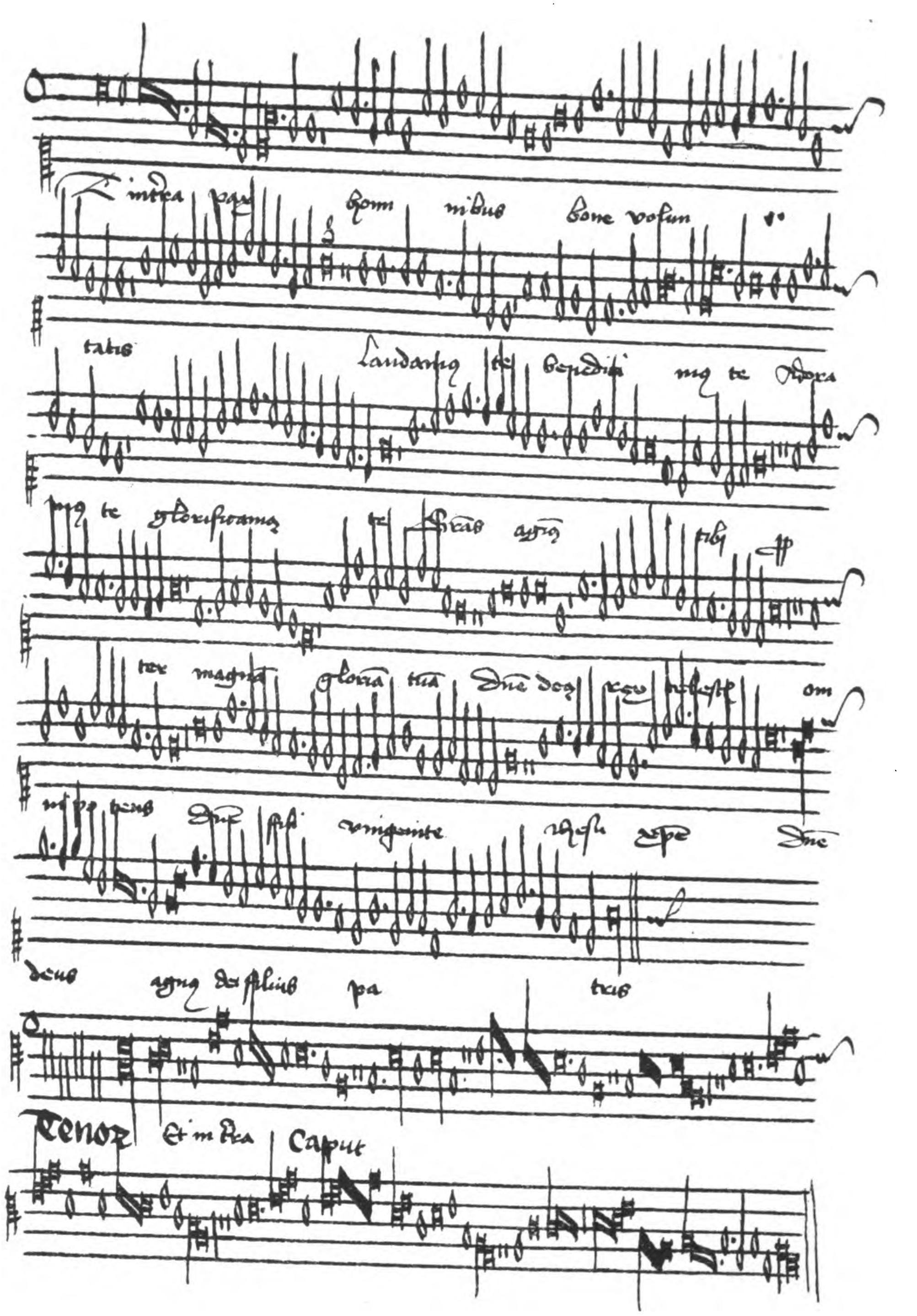




Codex 89, fol. 246b bis 256a
Dufay, Missa „Caput"

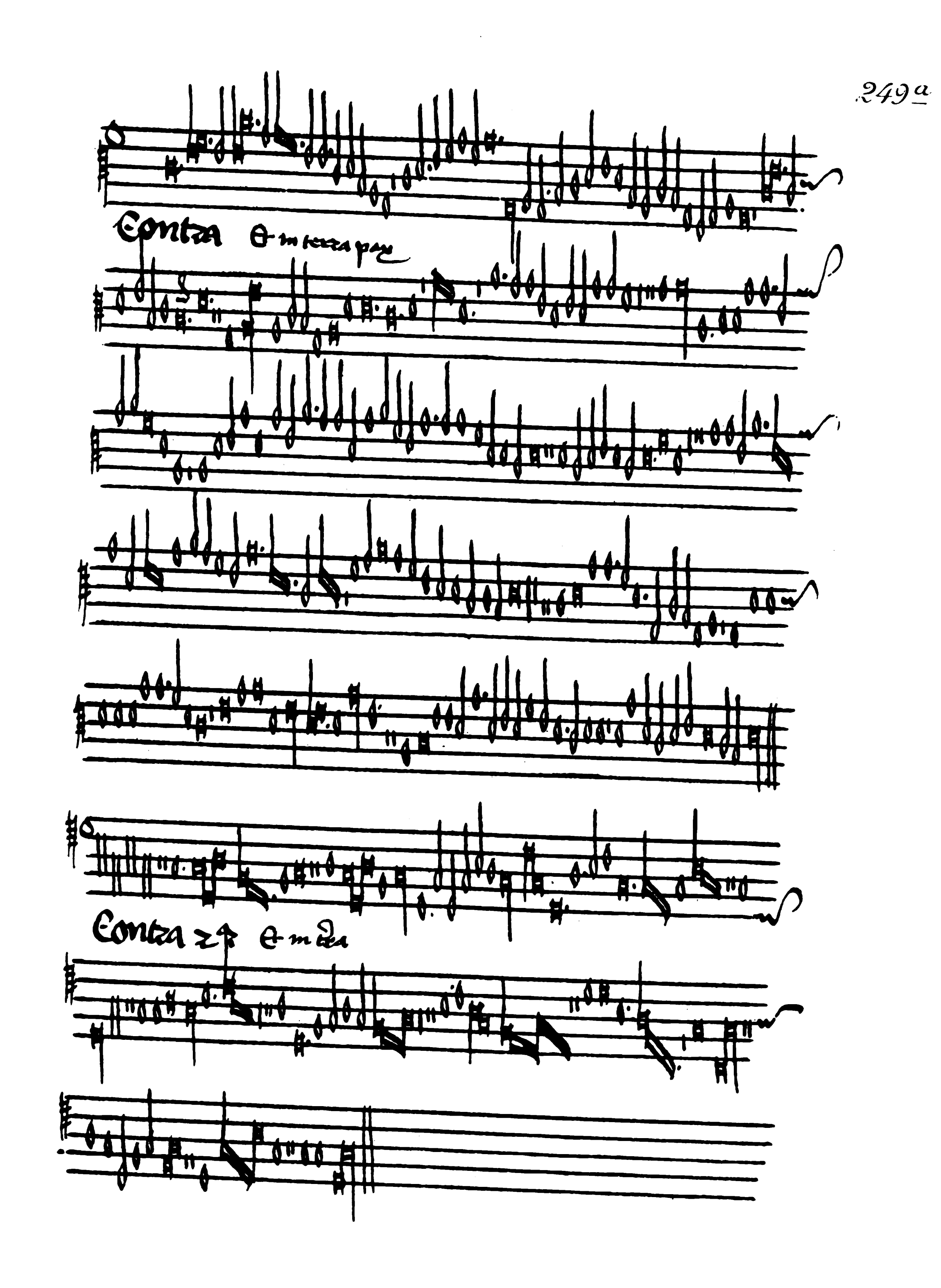

Tenor
Caput
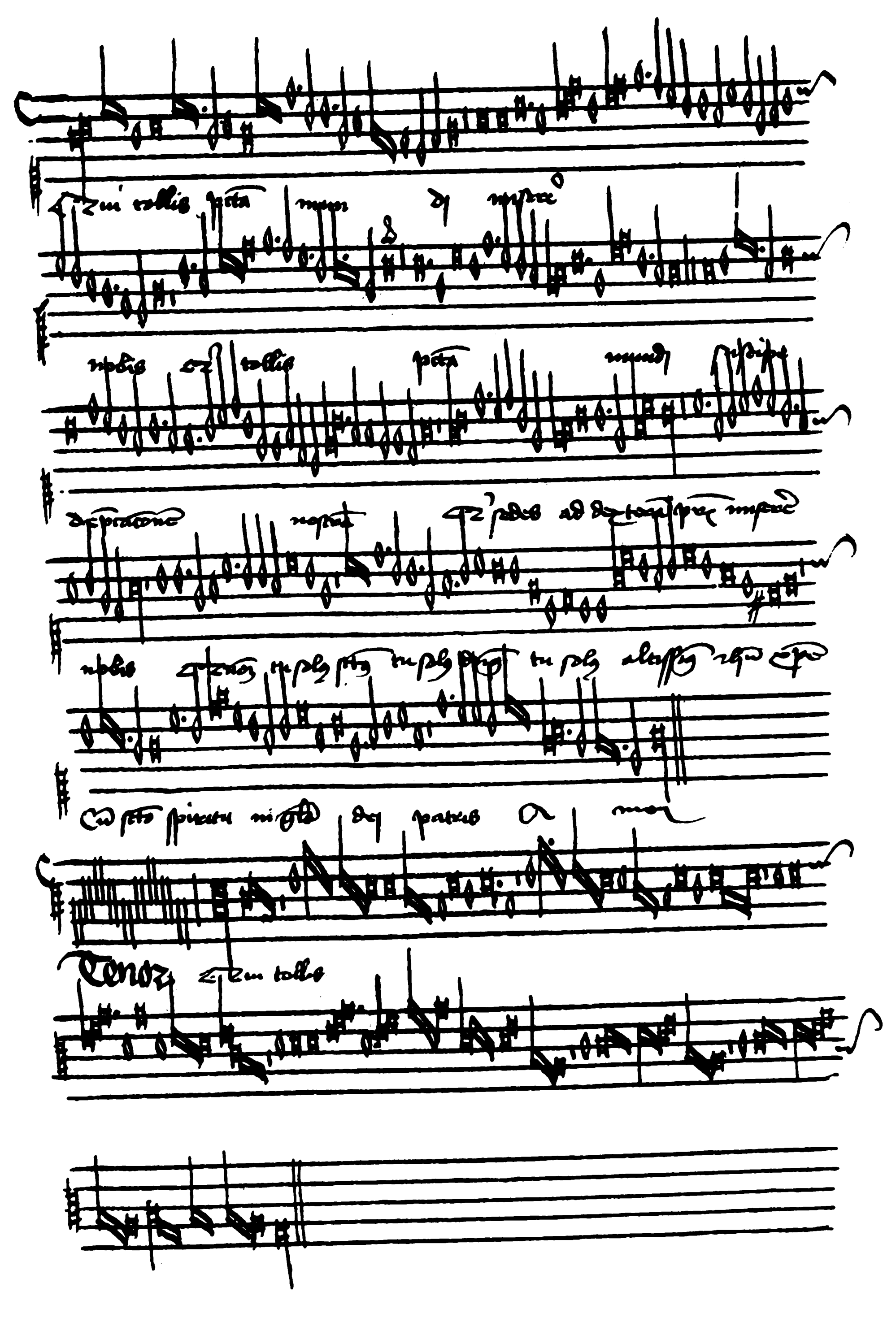

Contra
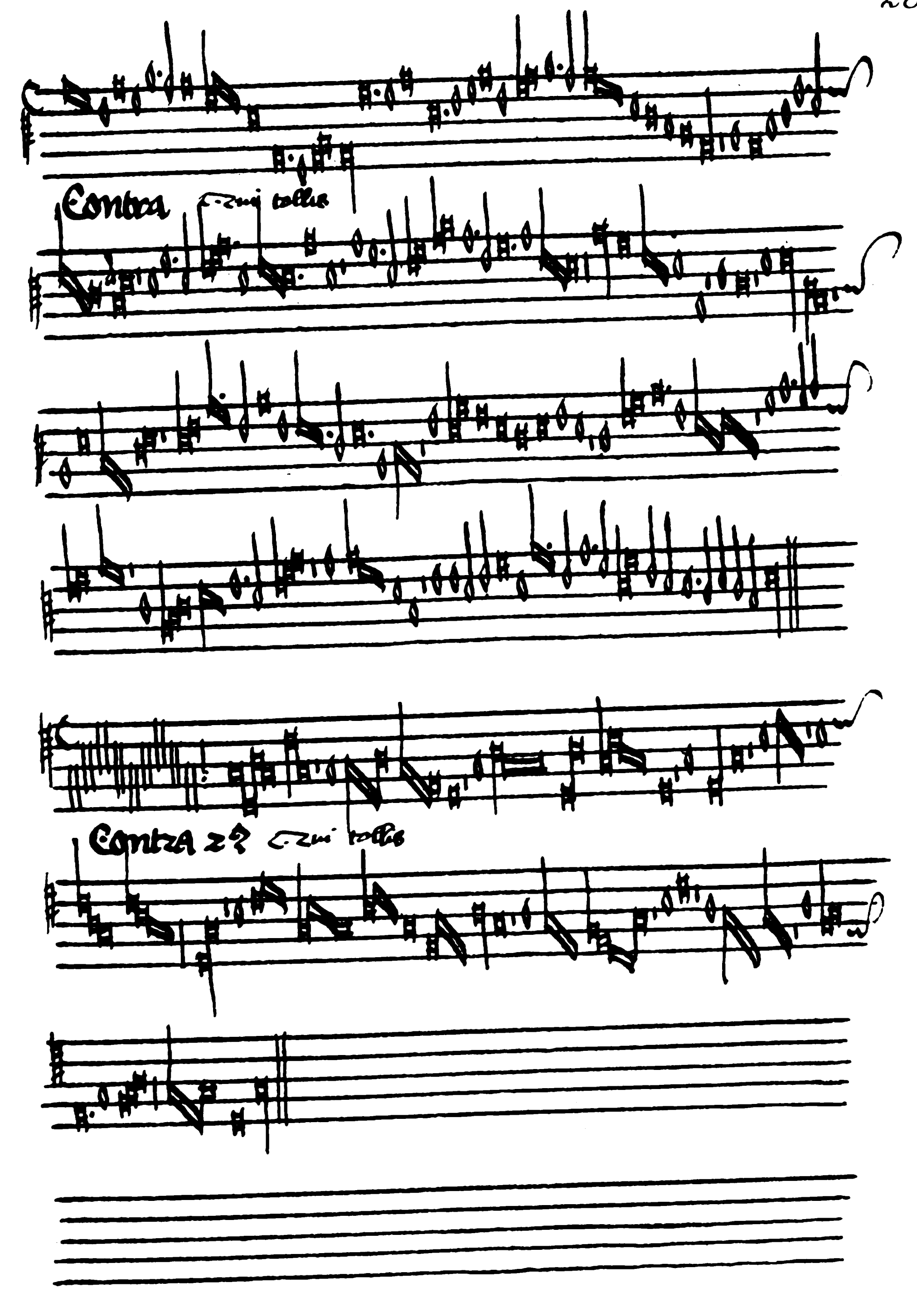
248b



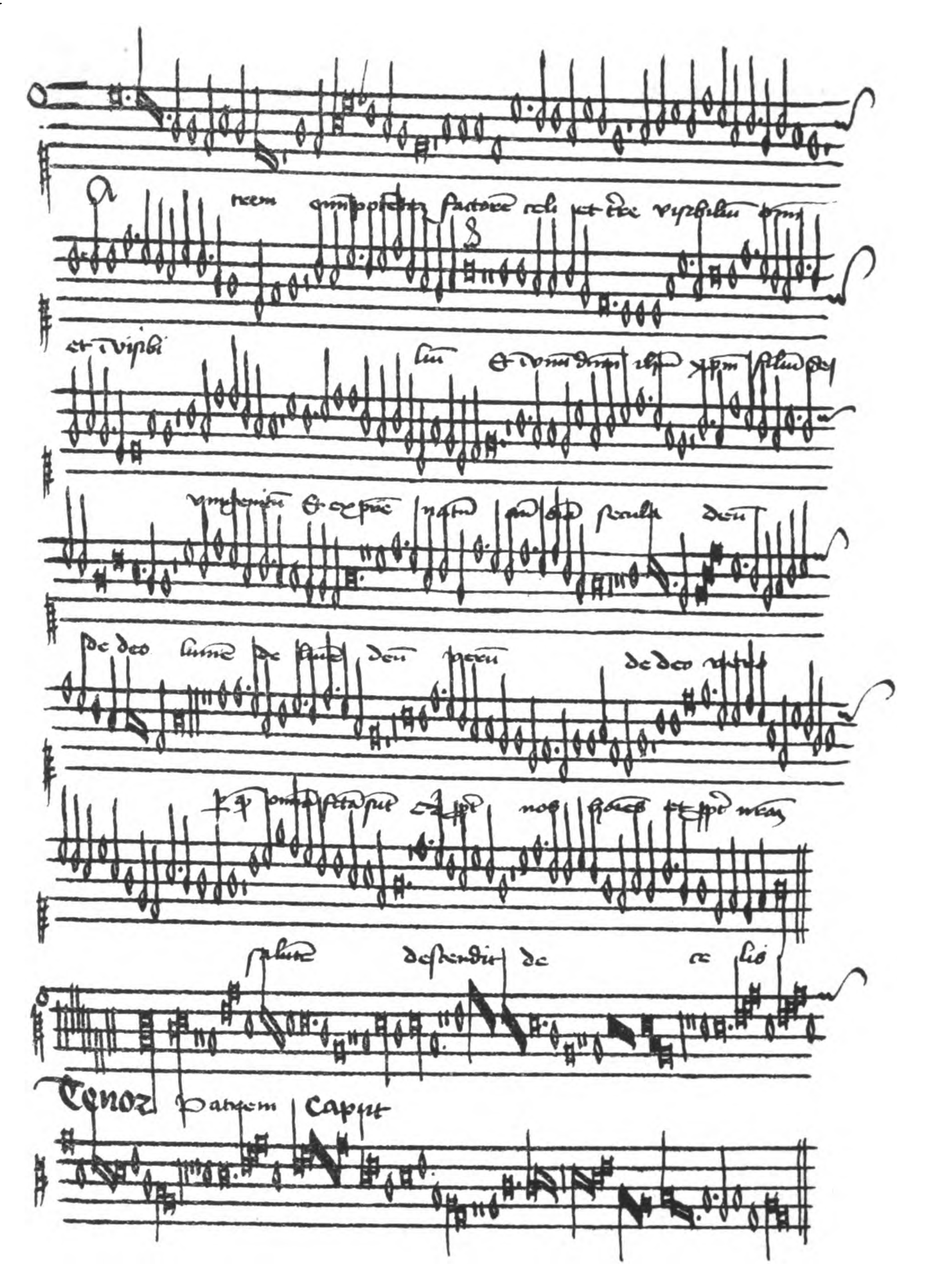
249a



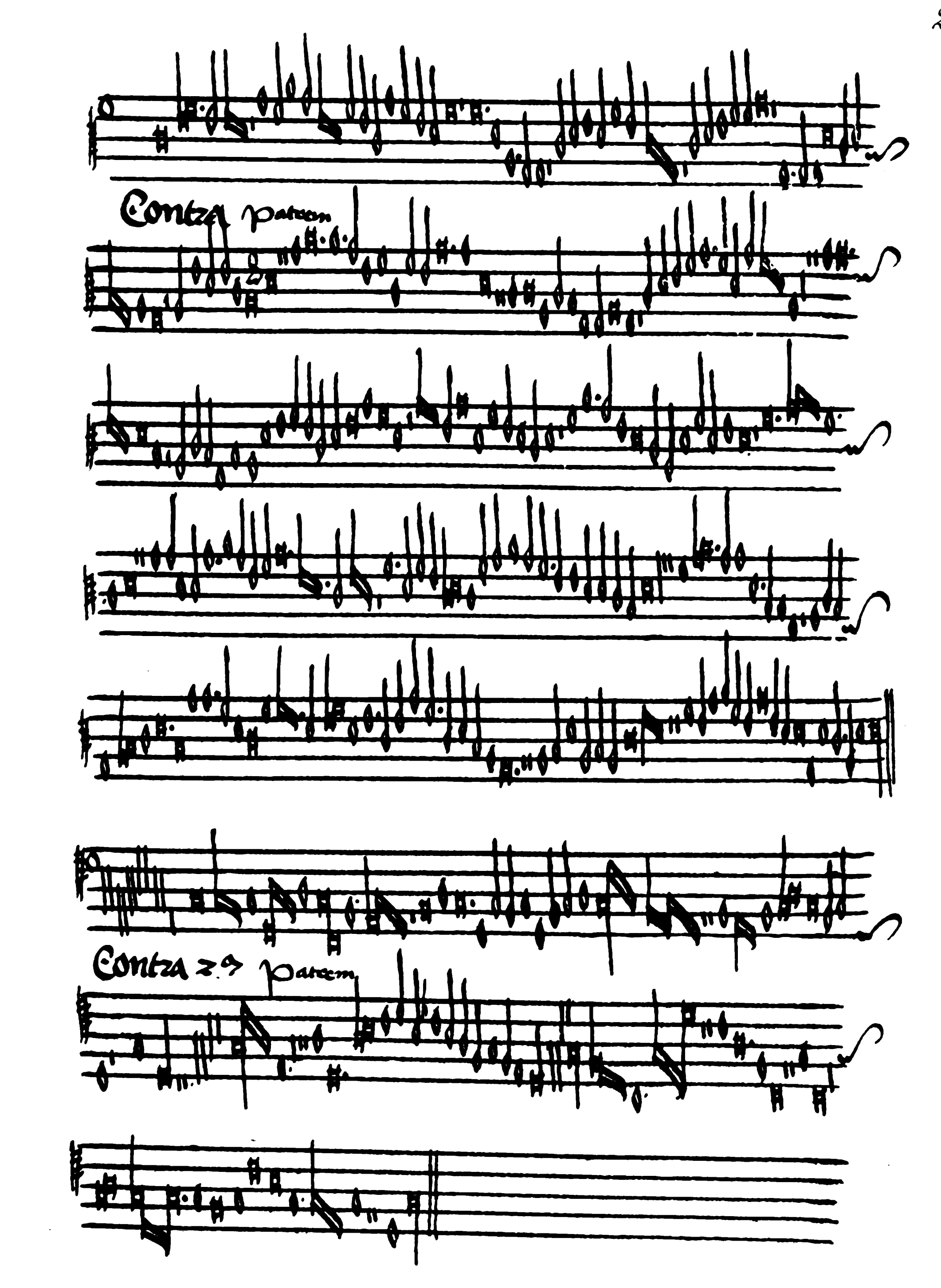

Tenor
Qui tollis

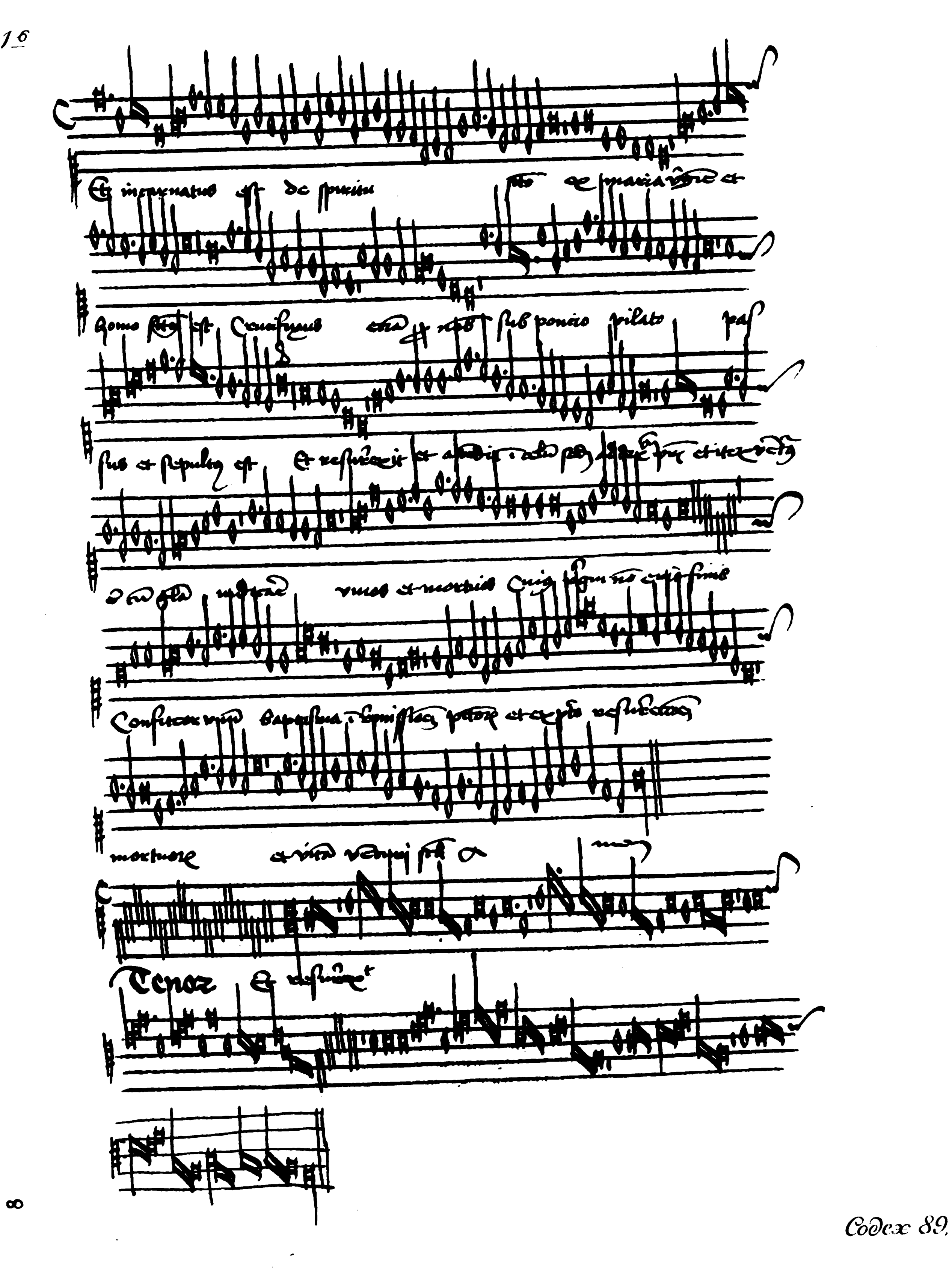

Contra
Qui tollis
Contra 2a
Qui tollis

250b

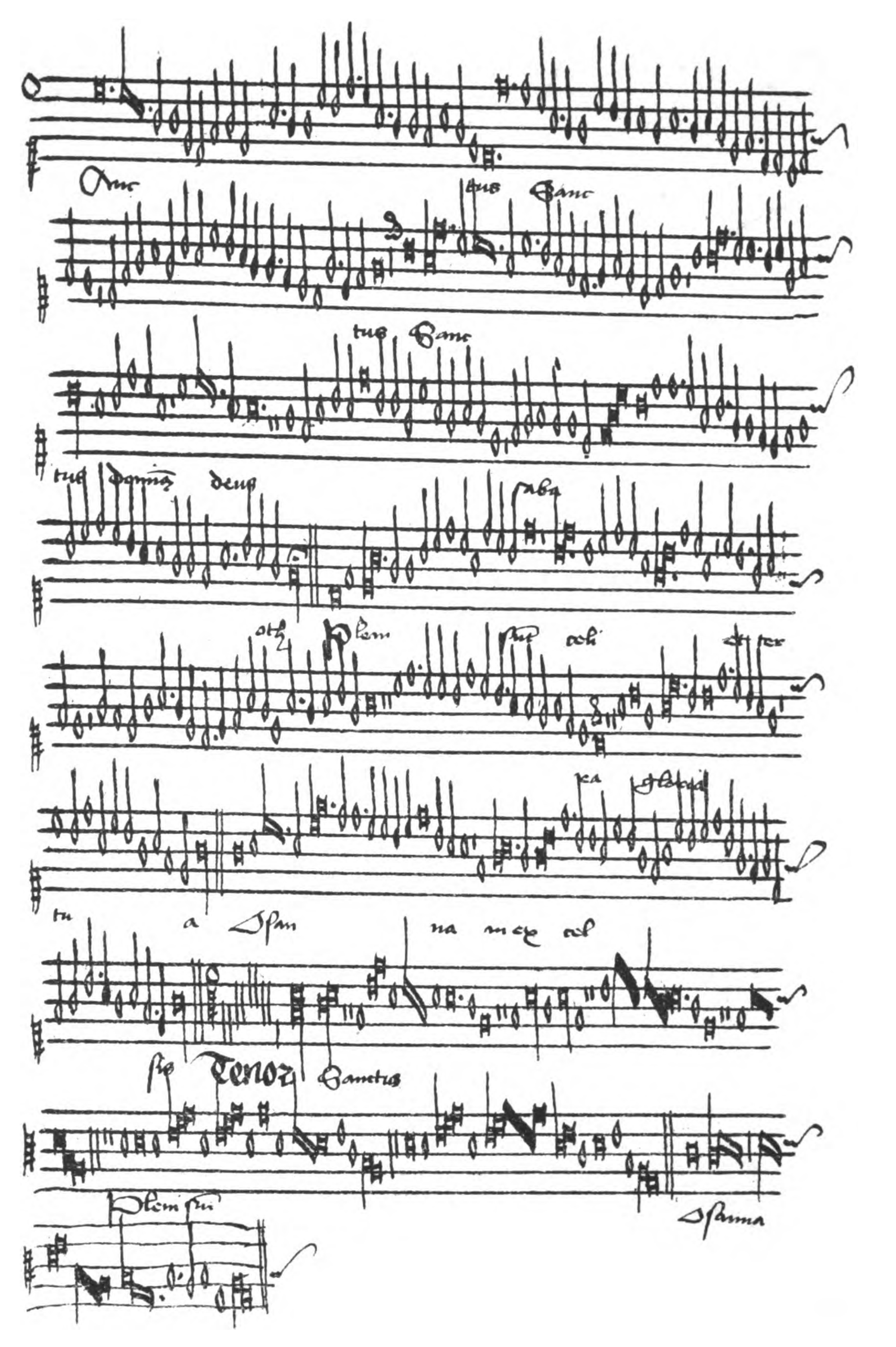


251a

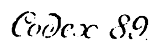



Et incarnatus est de spiritu
Contra Et incarnatus
Tenor Et resurrexit
Contra 2? Et incarnatus
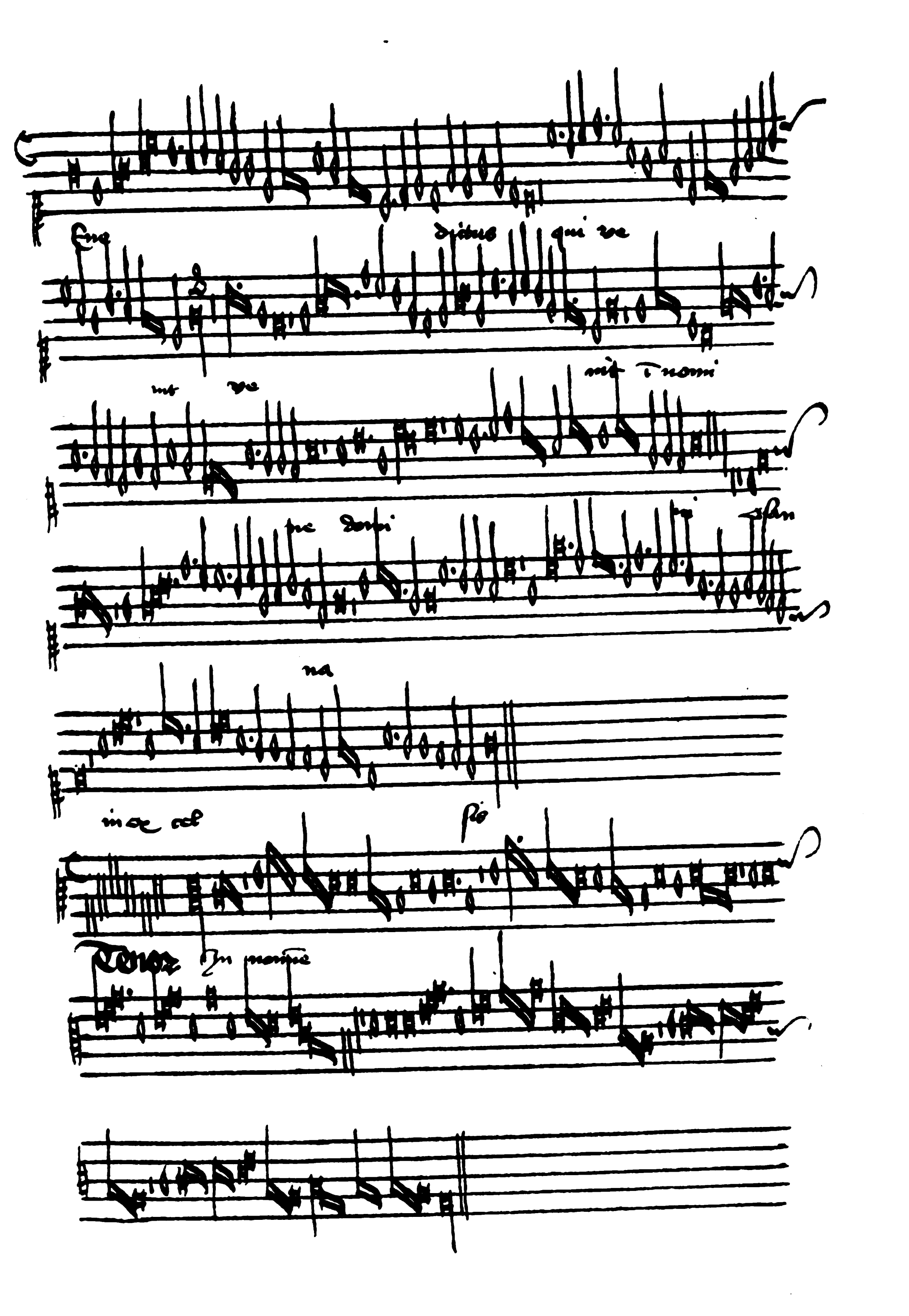
252b
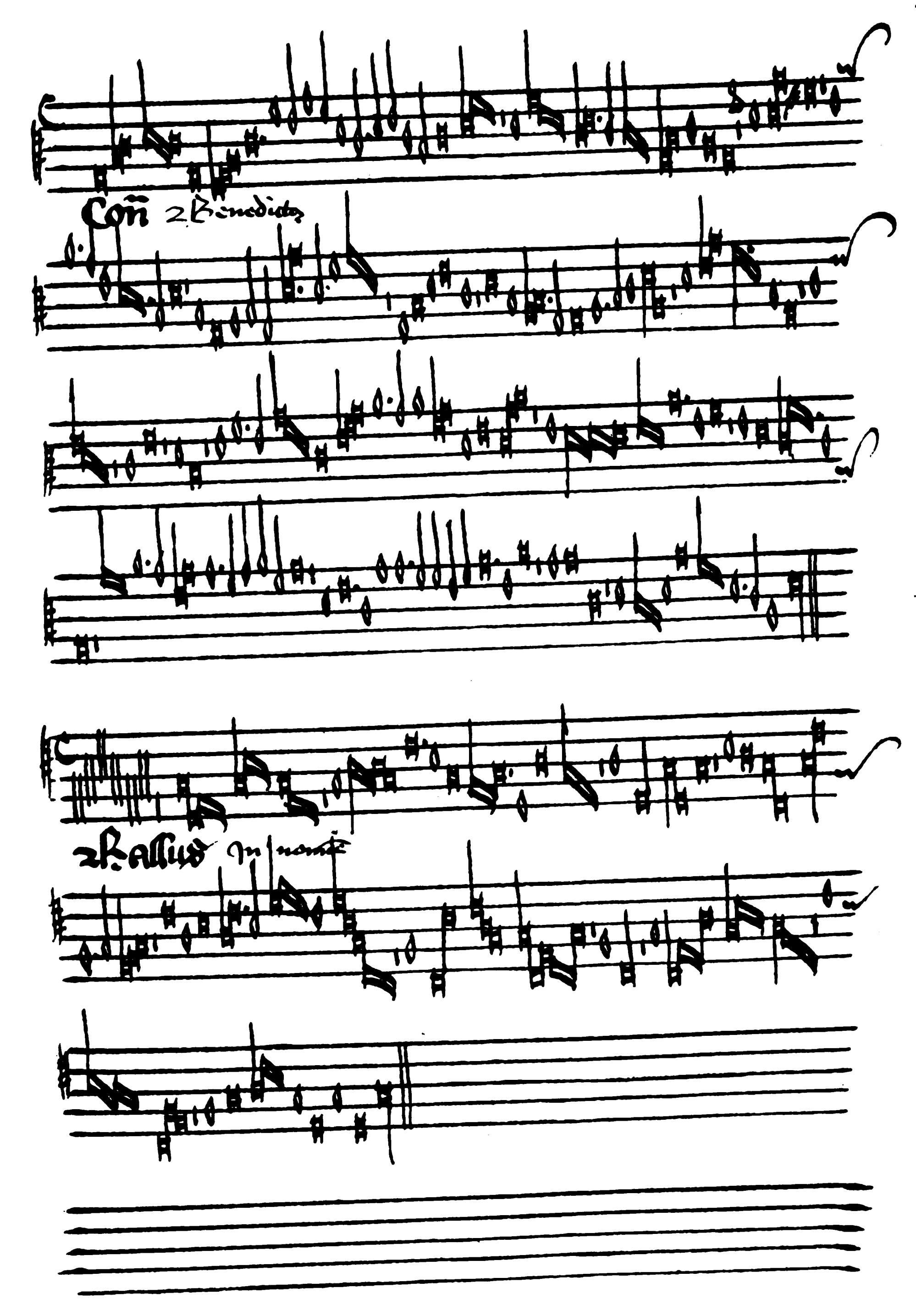


253a


Codex 89
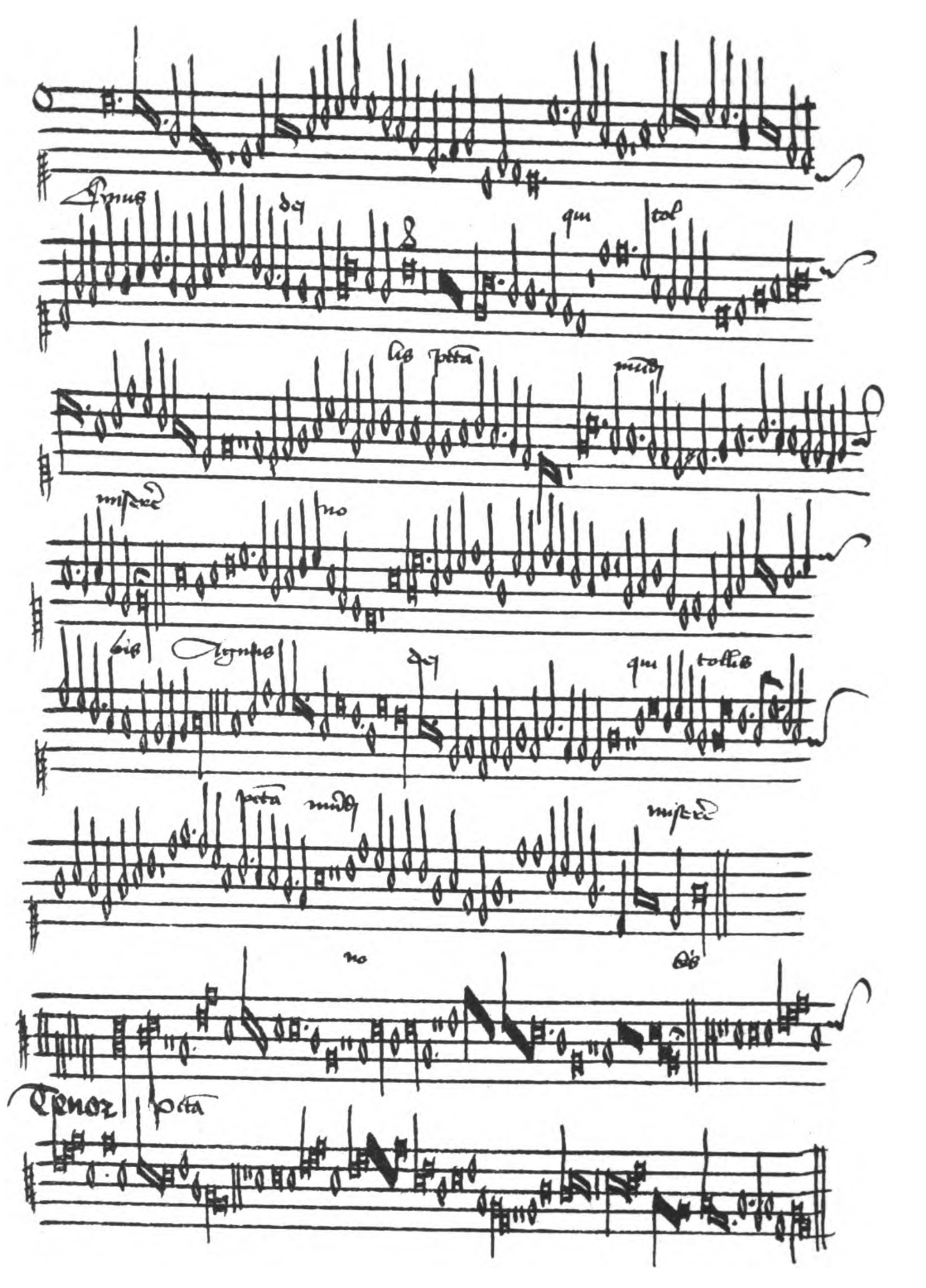
253b



254a

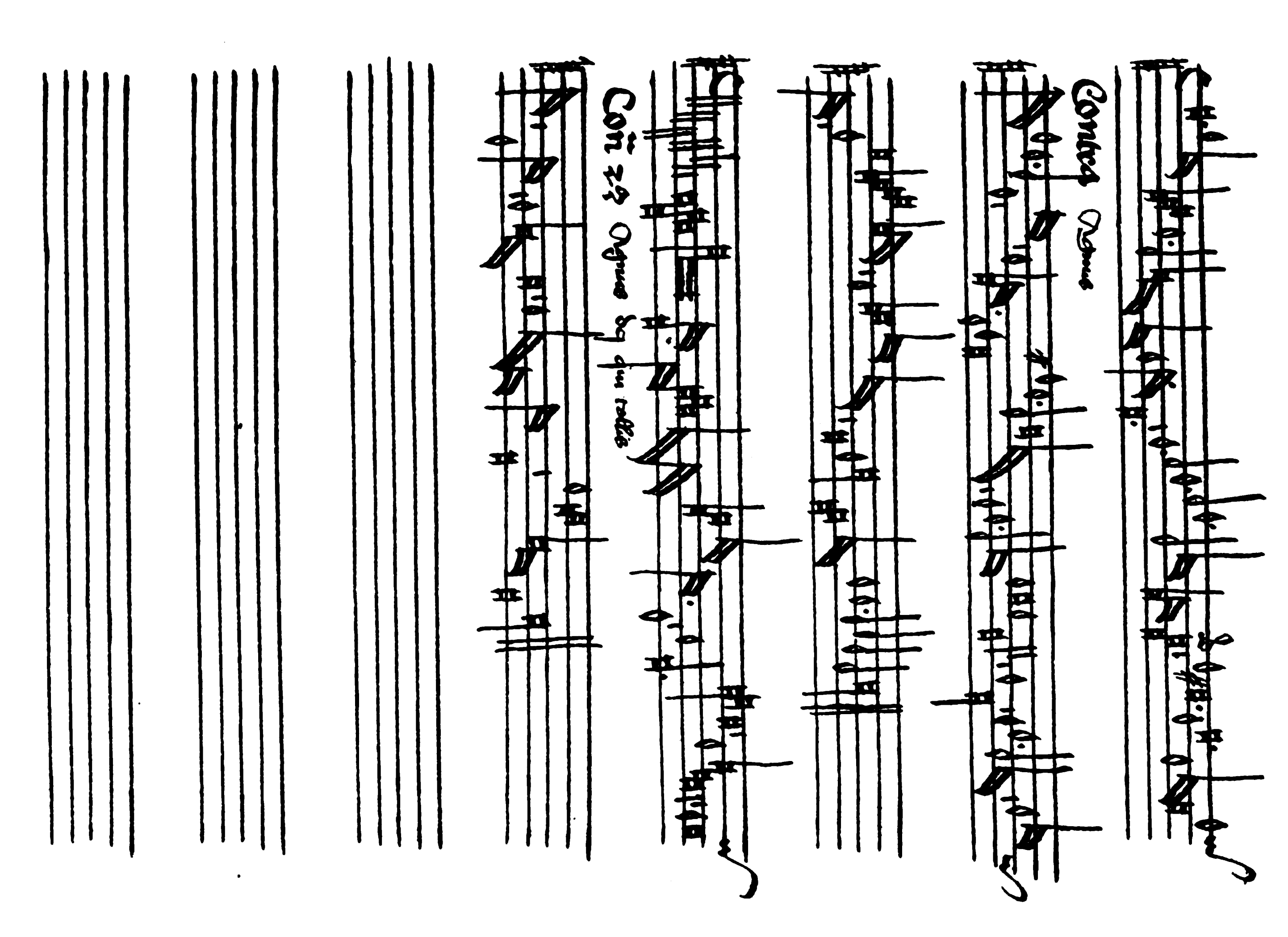


2546

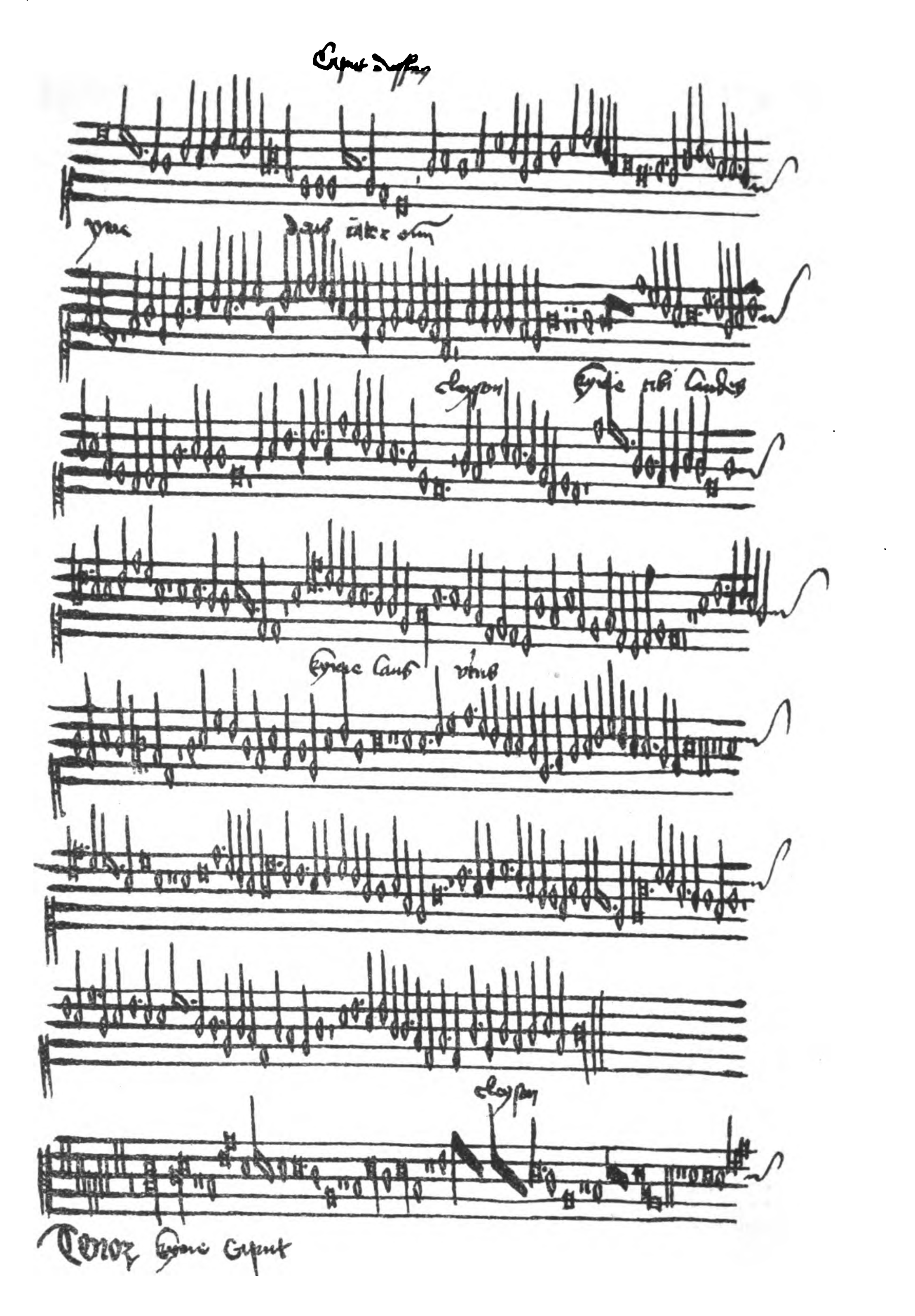


255a
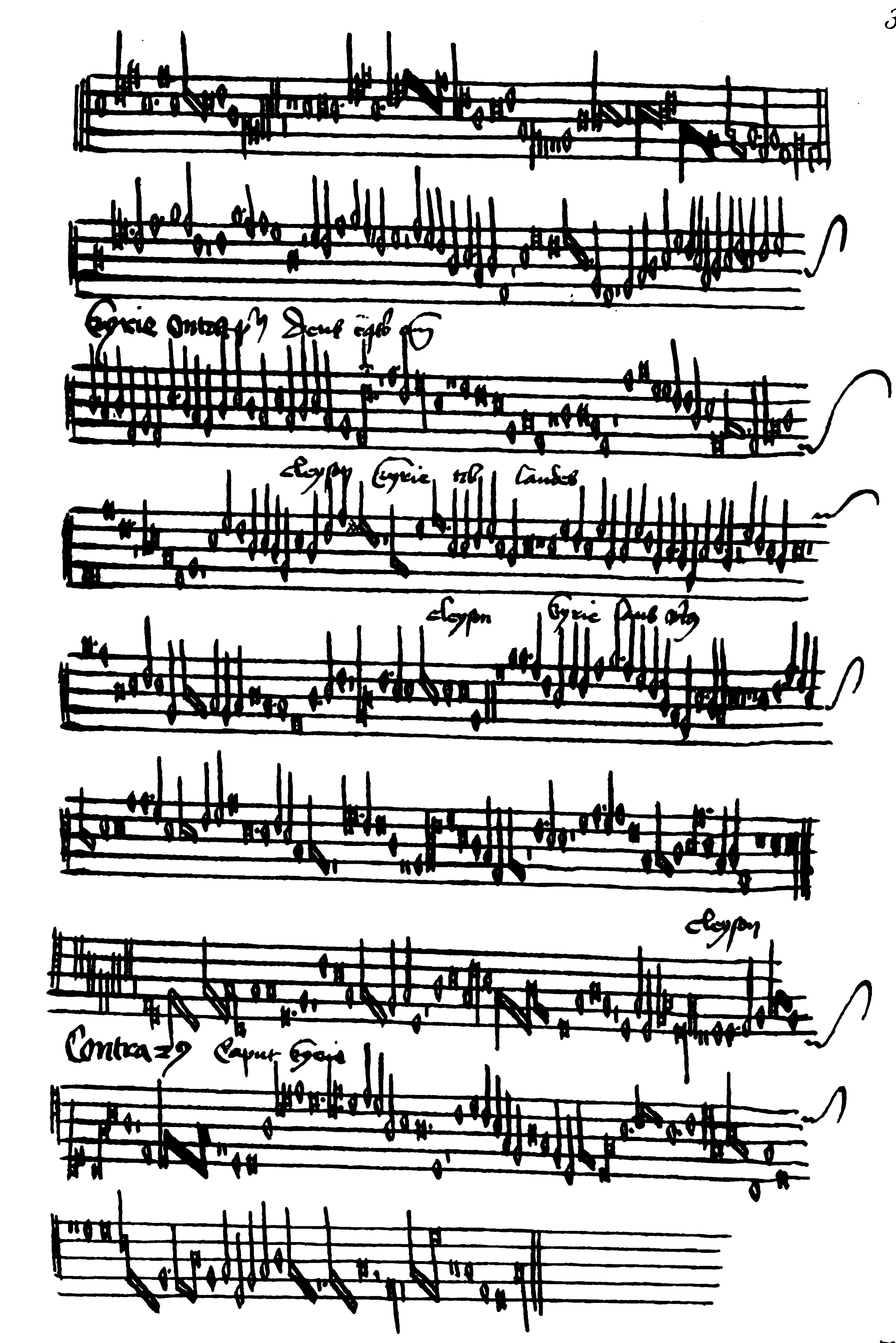
Codex 89


Contra

31 b
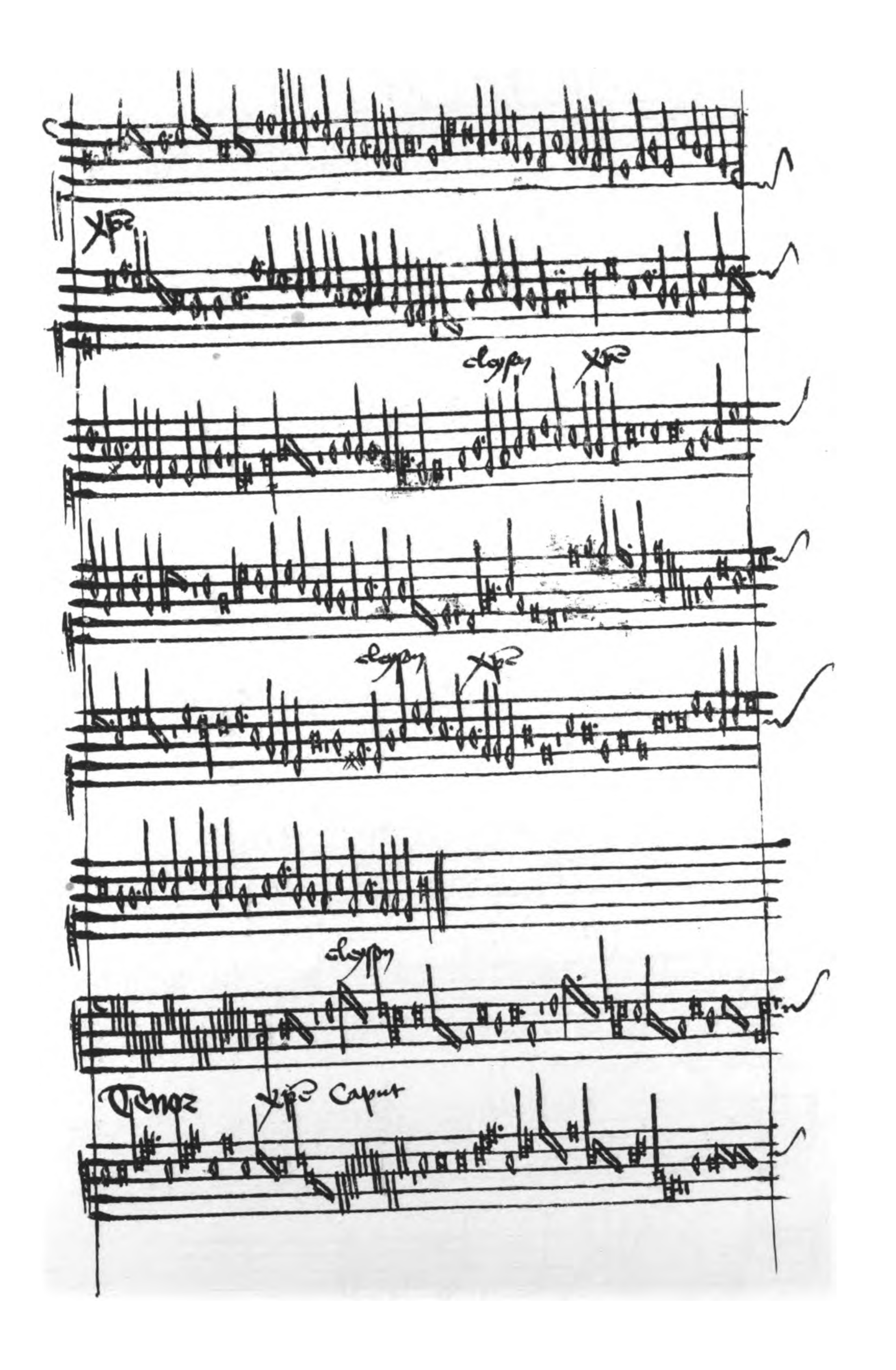


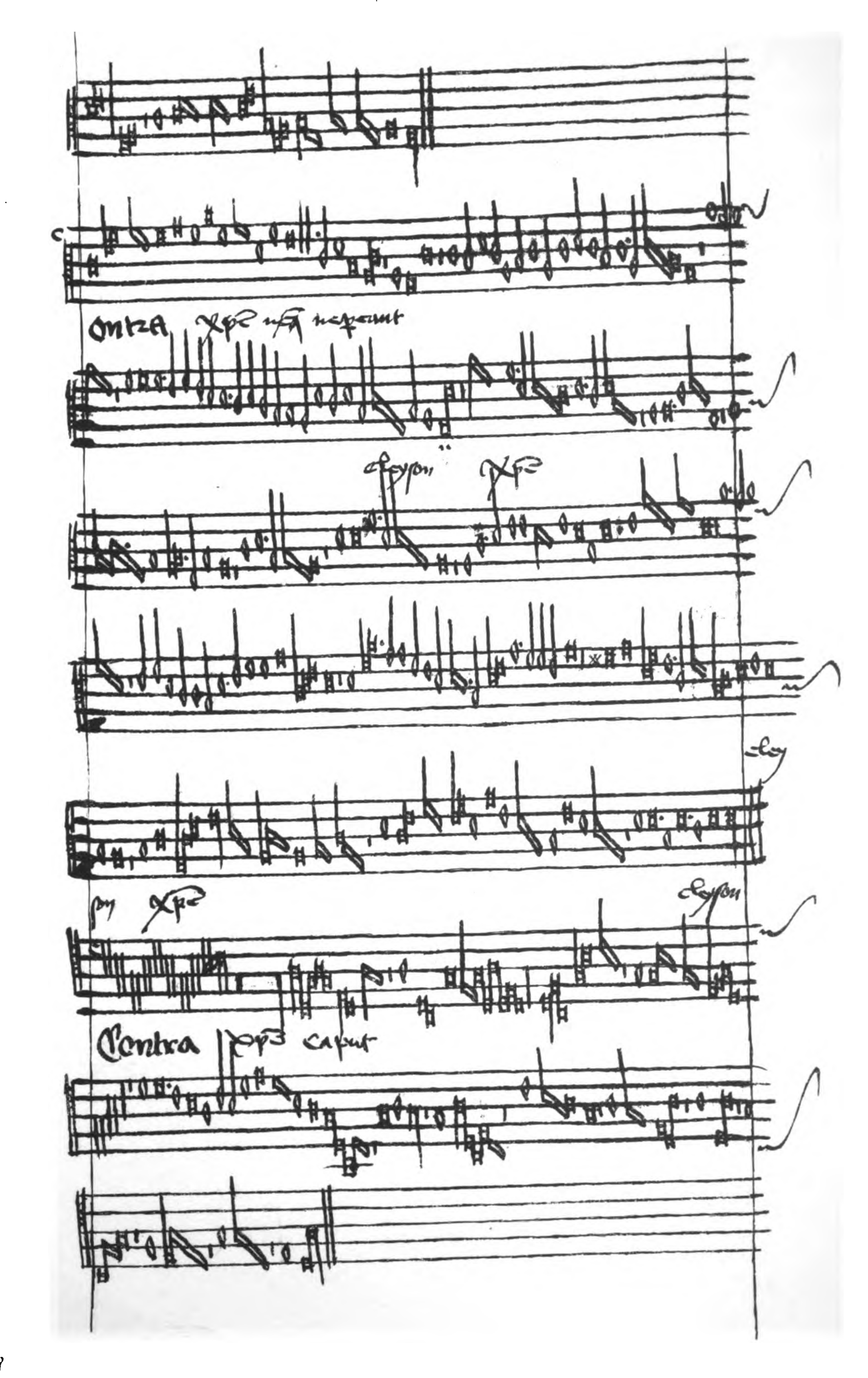
32 a
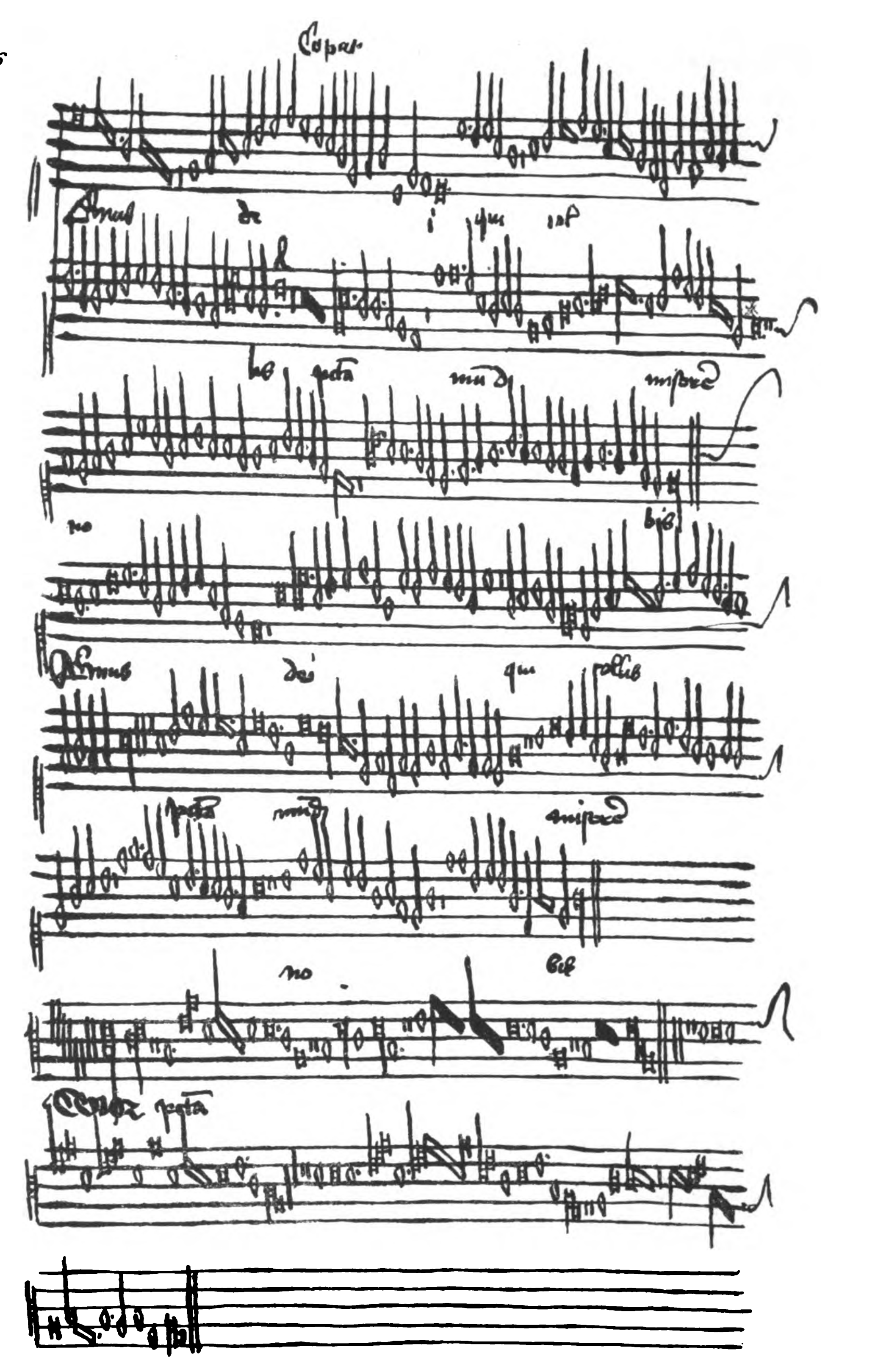


Codex 88, fol. 31 b bis 35 a
Dufay, Missa „Caput" Kyrie und Agnus

33 a
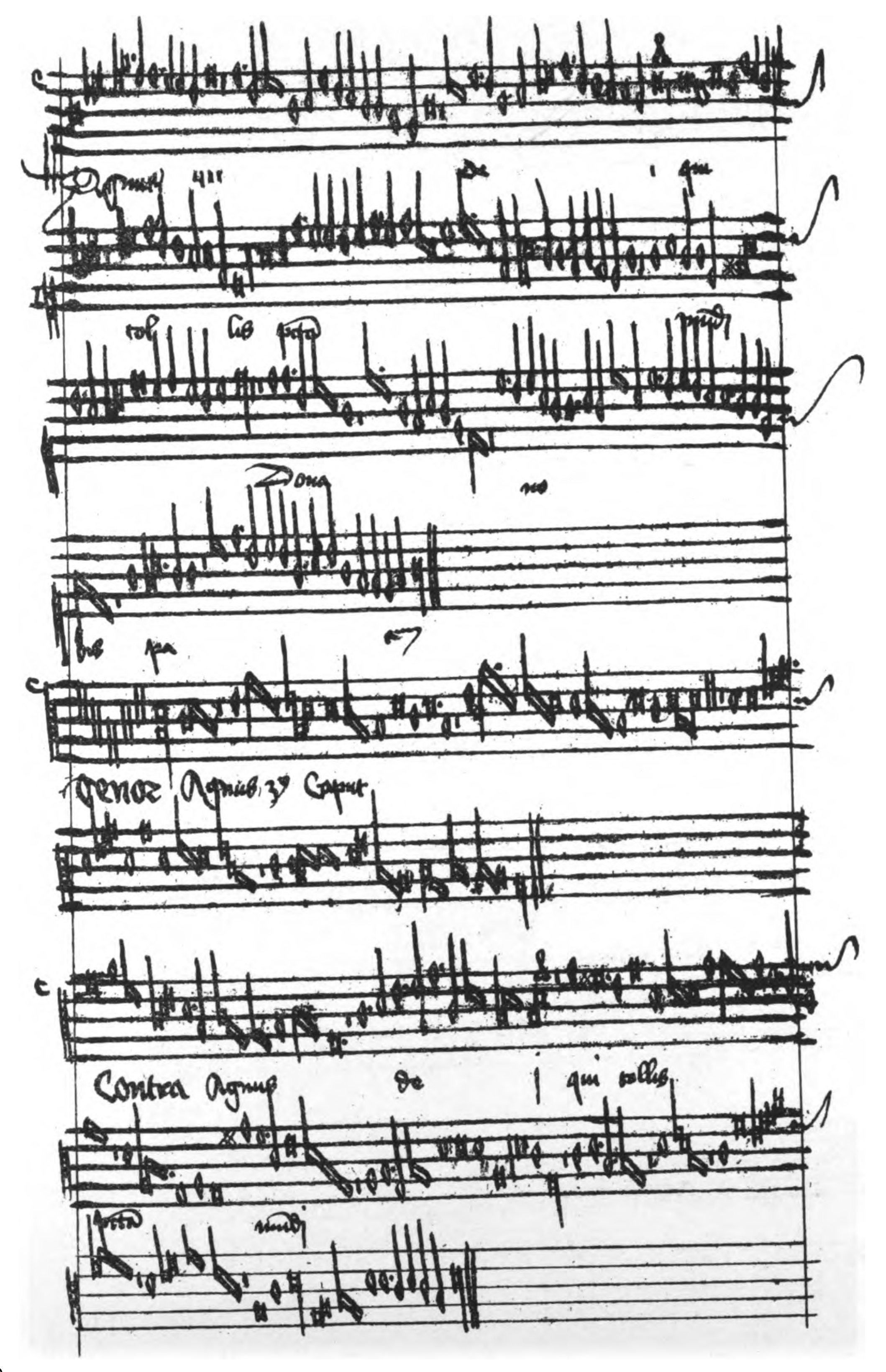

Xpe
eleyson
Xpe
eleyson
Xpe
eleyson
Tenor
Xpe caput
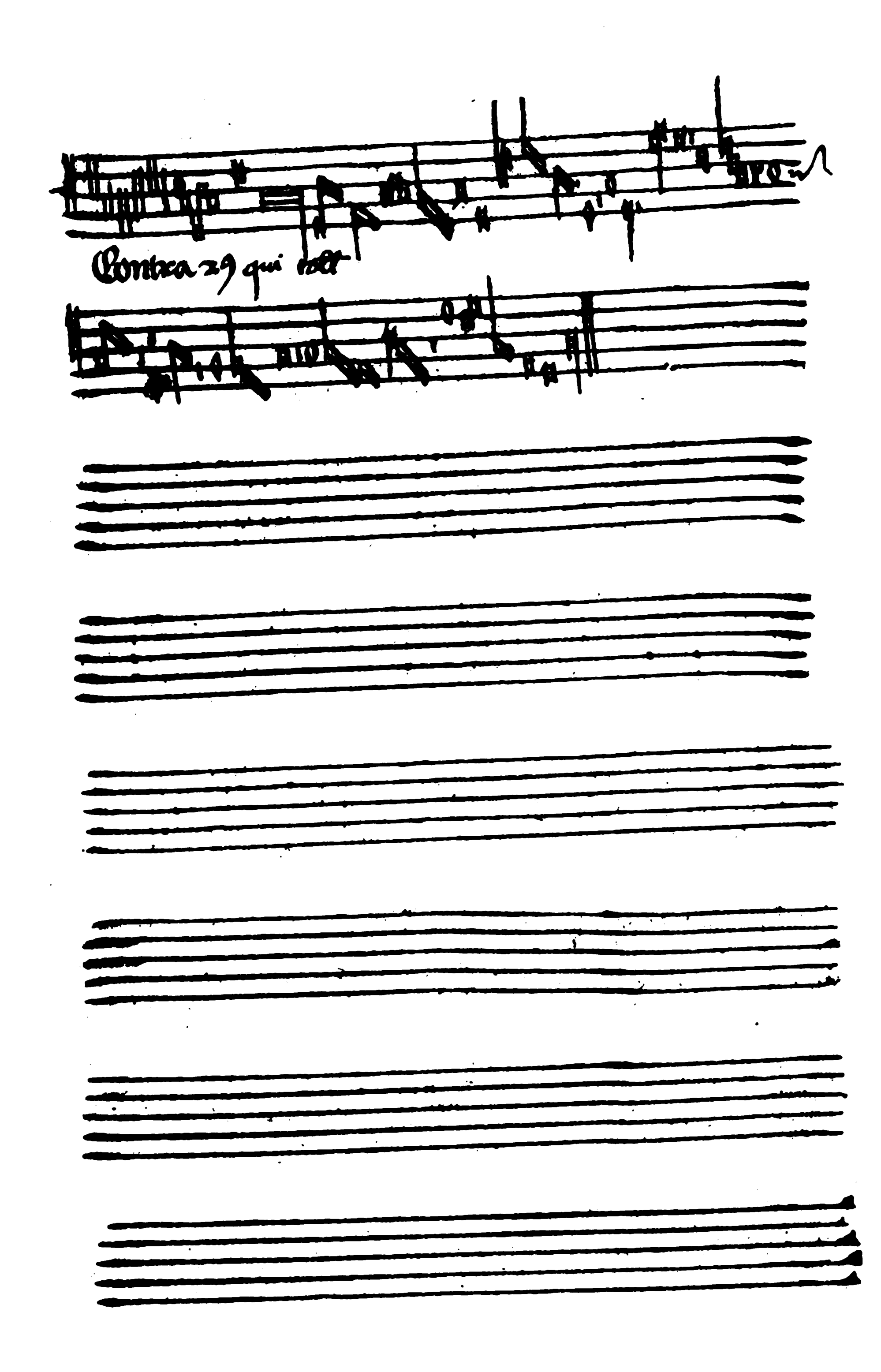

Contra
eleyson
Xpe
eleyson
Xpe
Contra
Xpe caput

33b



34a
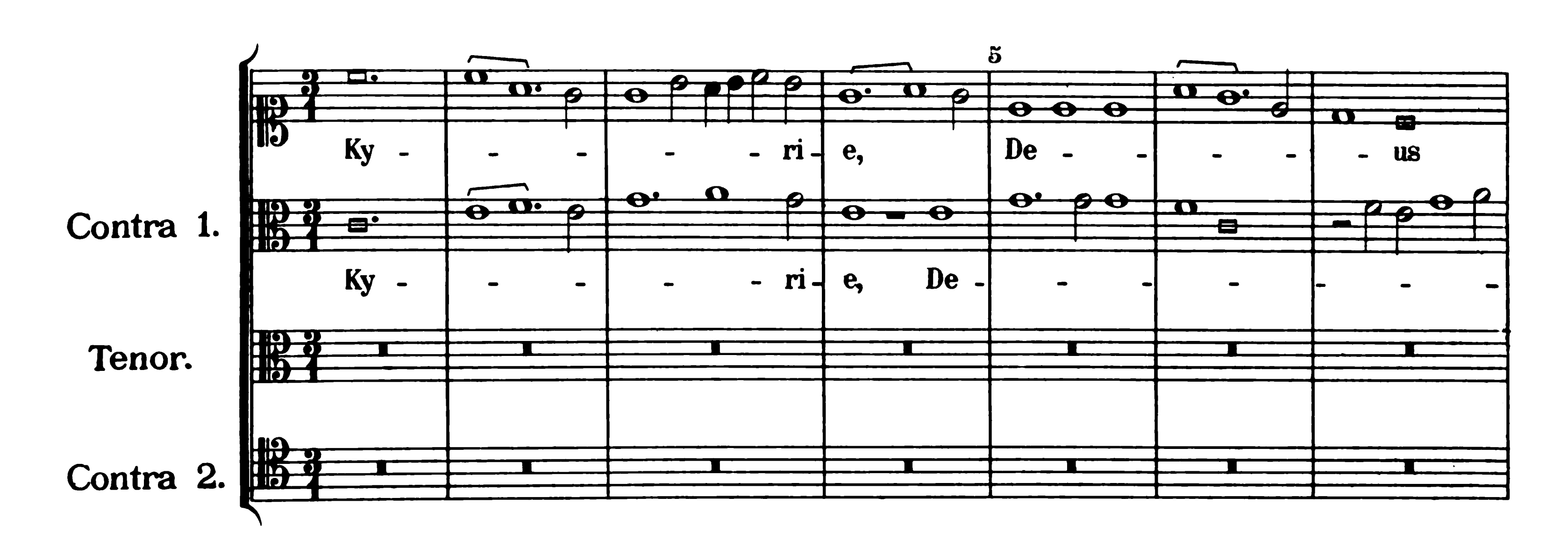


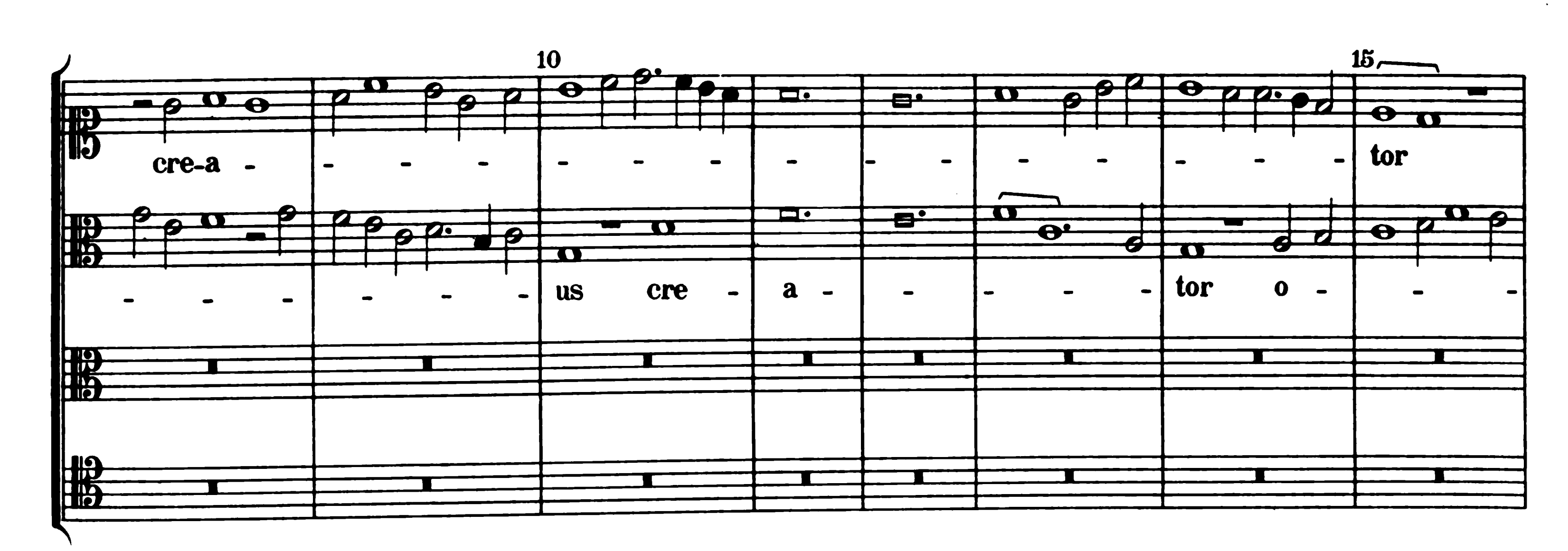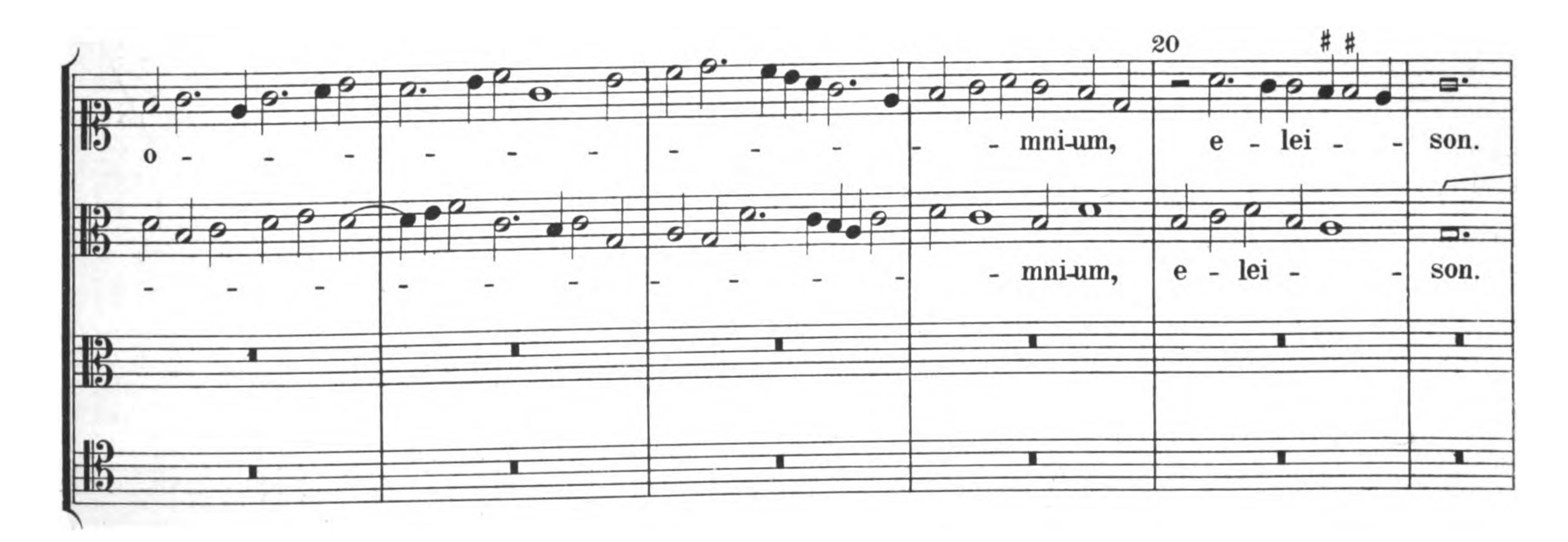


Codex 88

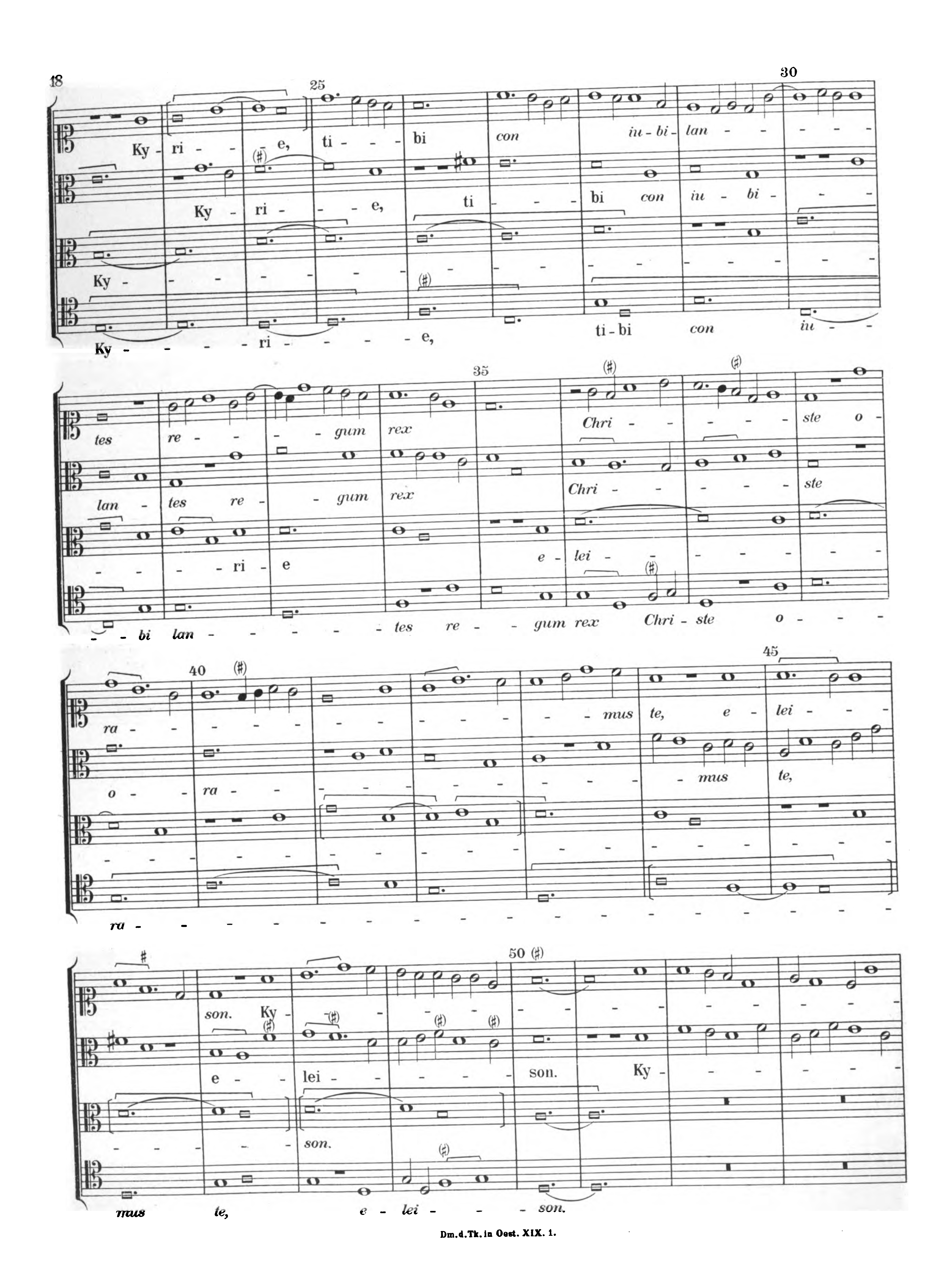
Dufay, Missa „Caput.“
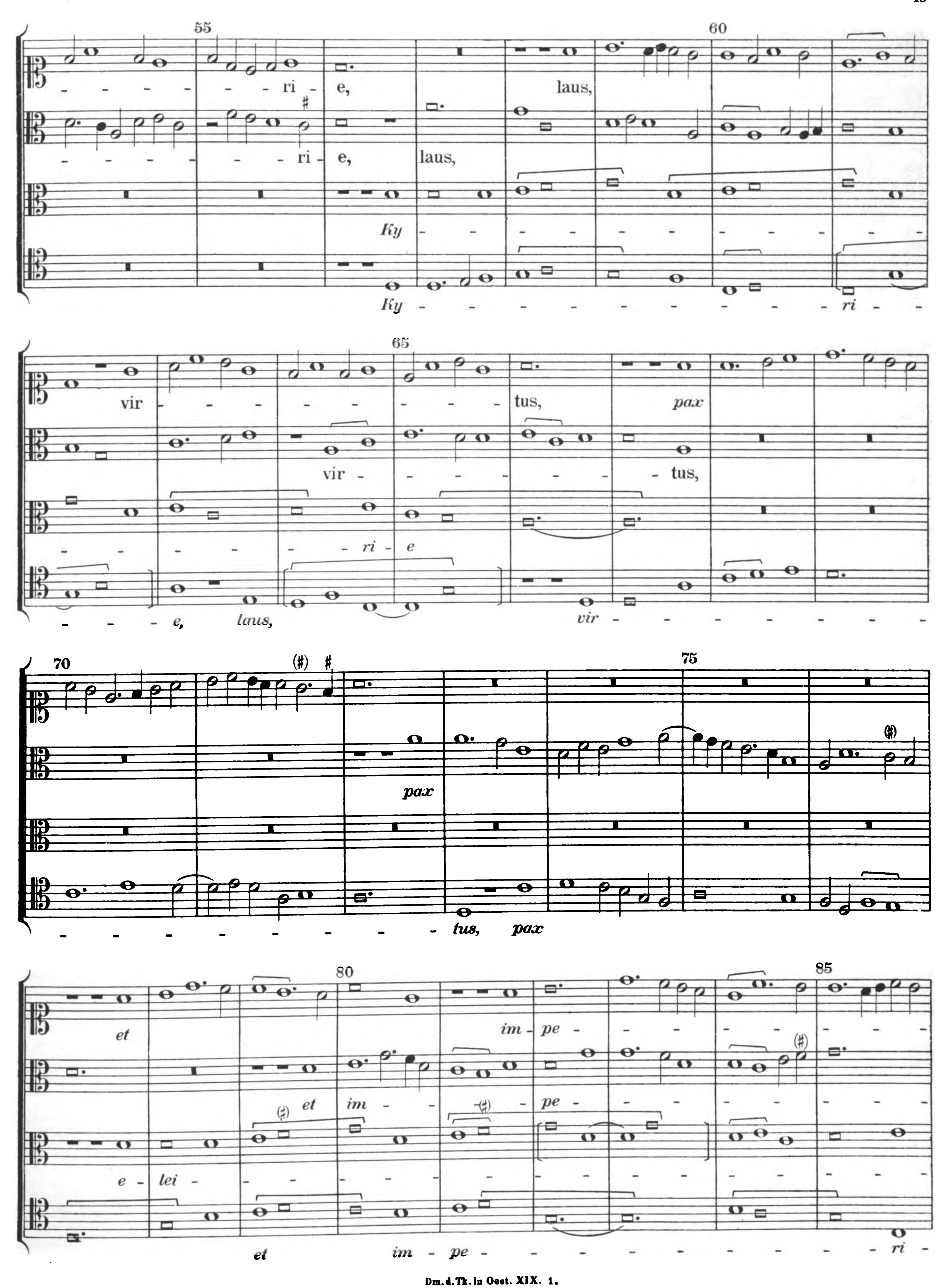
Kyrie.
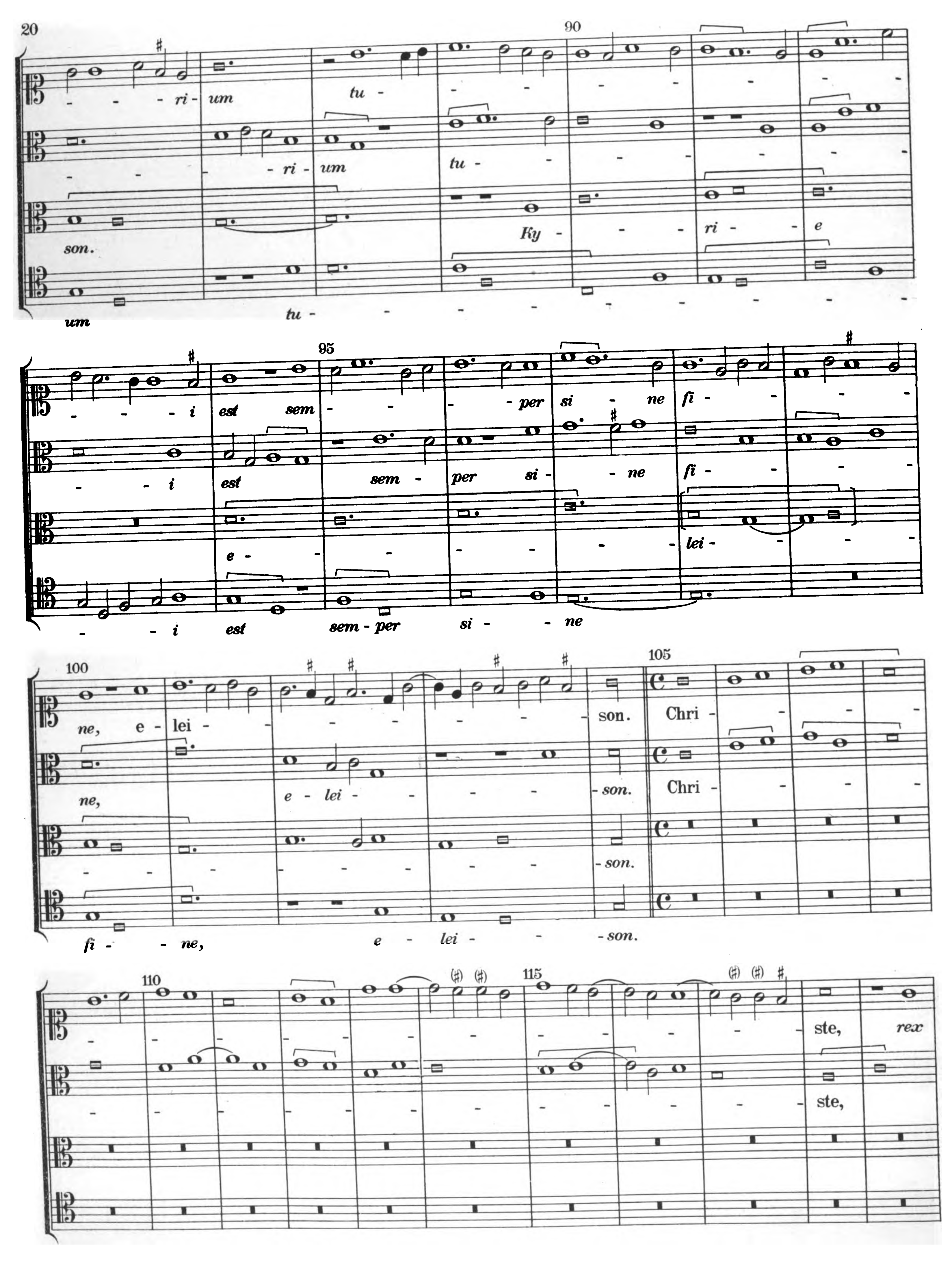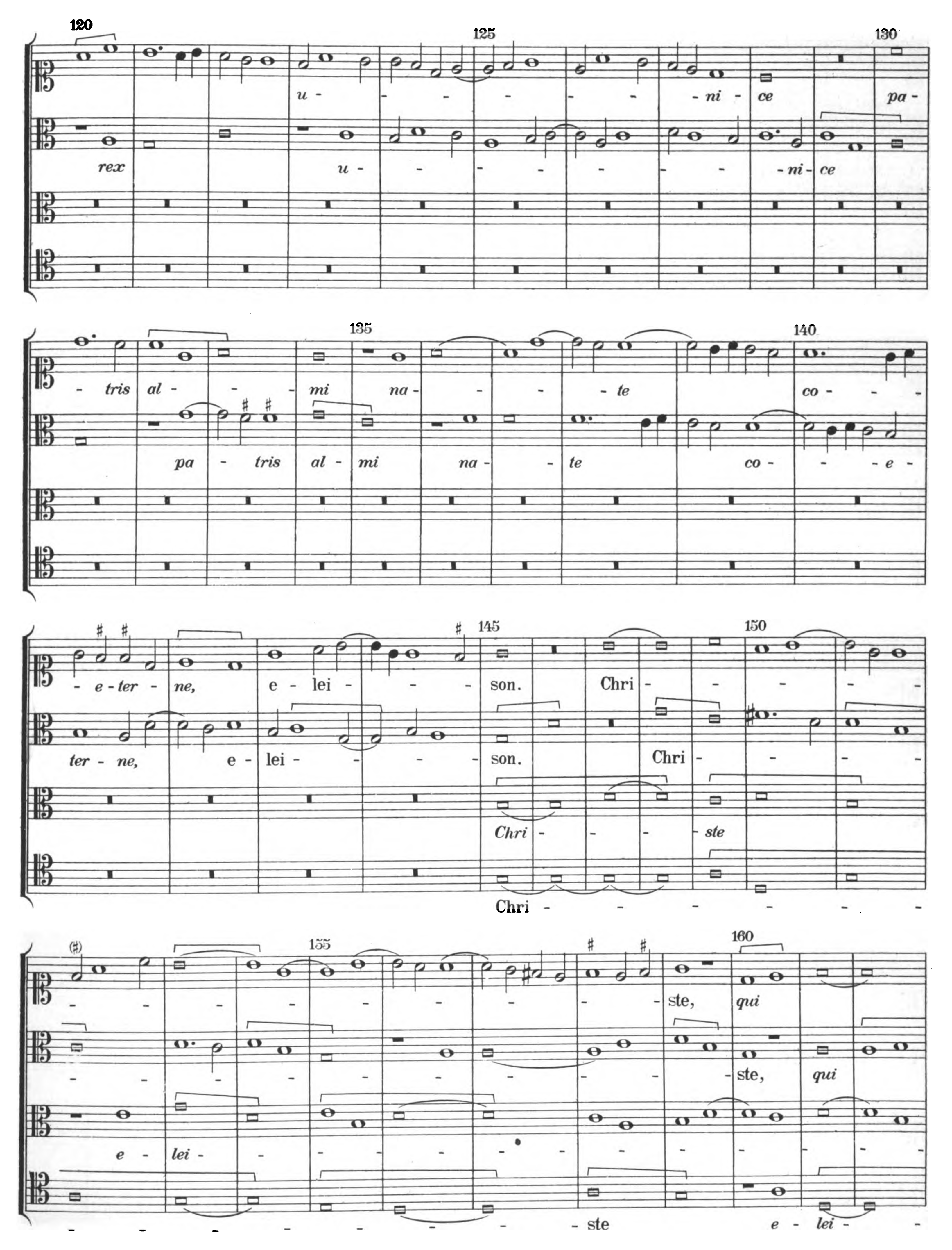






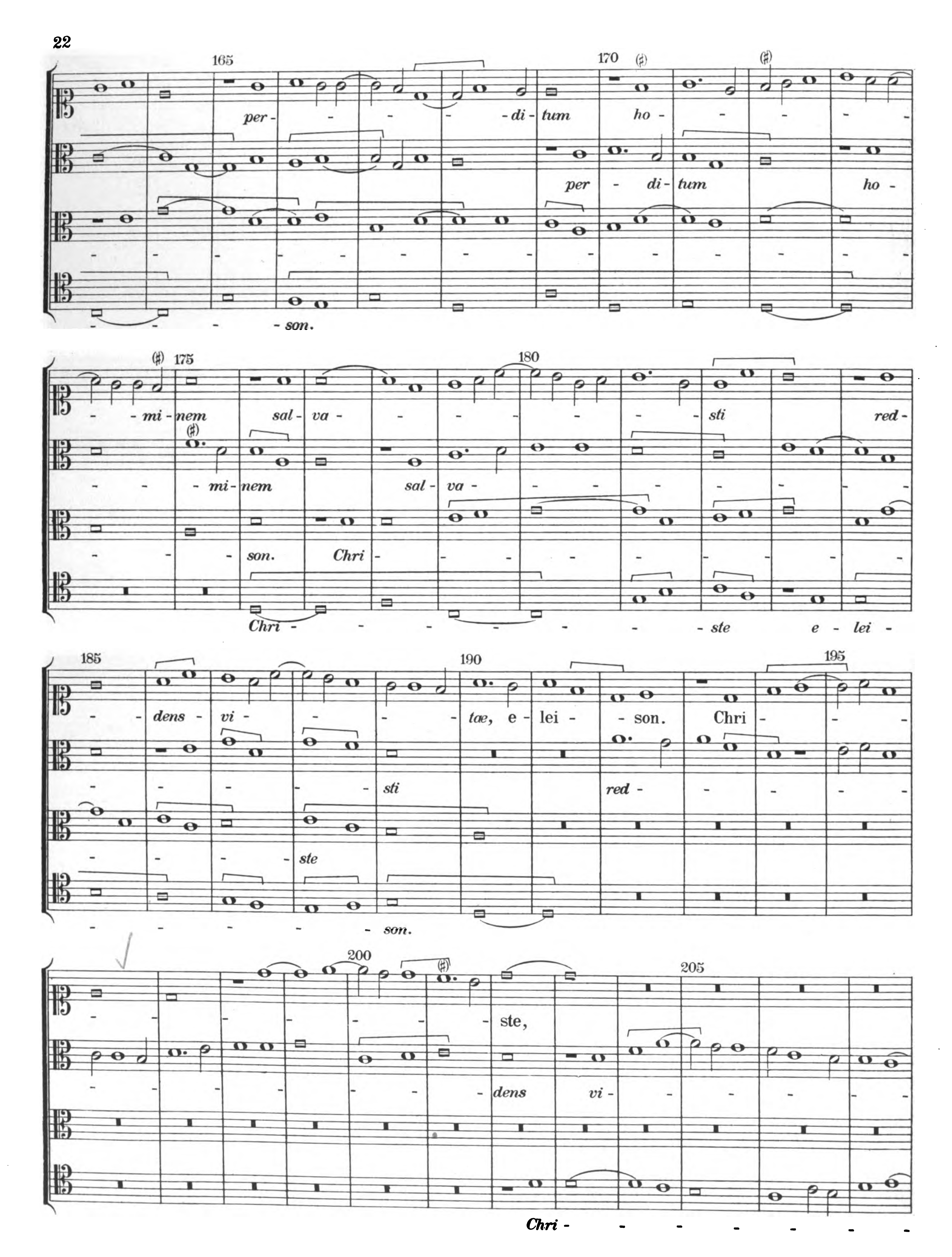

25
30
Ky - ri - - e, ti - - bi con iu - bi - lan - - - - - - -
Ky - ri - - - e, ti - - - bi con iu - bi - - -
Ky - - - - - - - - - - - - - - - - - -
Ky - - - - - ri - - - - e, ti - bi con iu - -
35
tes re - - - gum rex Chri - - - - - ste o -
lan - tes re - - gum rex Chri - - - - - ste
- - - - ri - e e - lei - - - - - -
- bi lan - - - - - - - tes re - - gum rex Chri - ste o - - -
40
45
ra - - - - - - - - - - - - - mus te, e - lei - -
o - - ra - - - - - - - - - - - - mus te,
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
ra -
50
son. Ky - - - - - - - - - - - - - -
e - lei - - - - son. Ky - - - - - -
- - - - - - son.
mus te, e - lei - - - son.
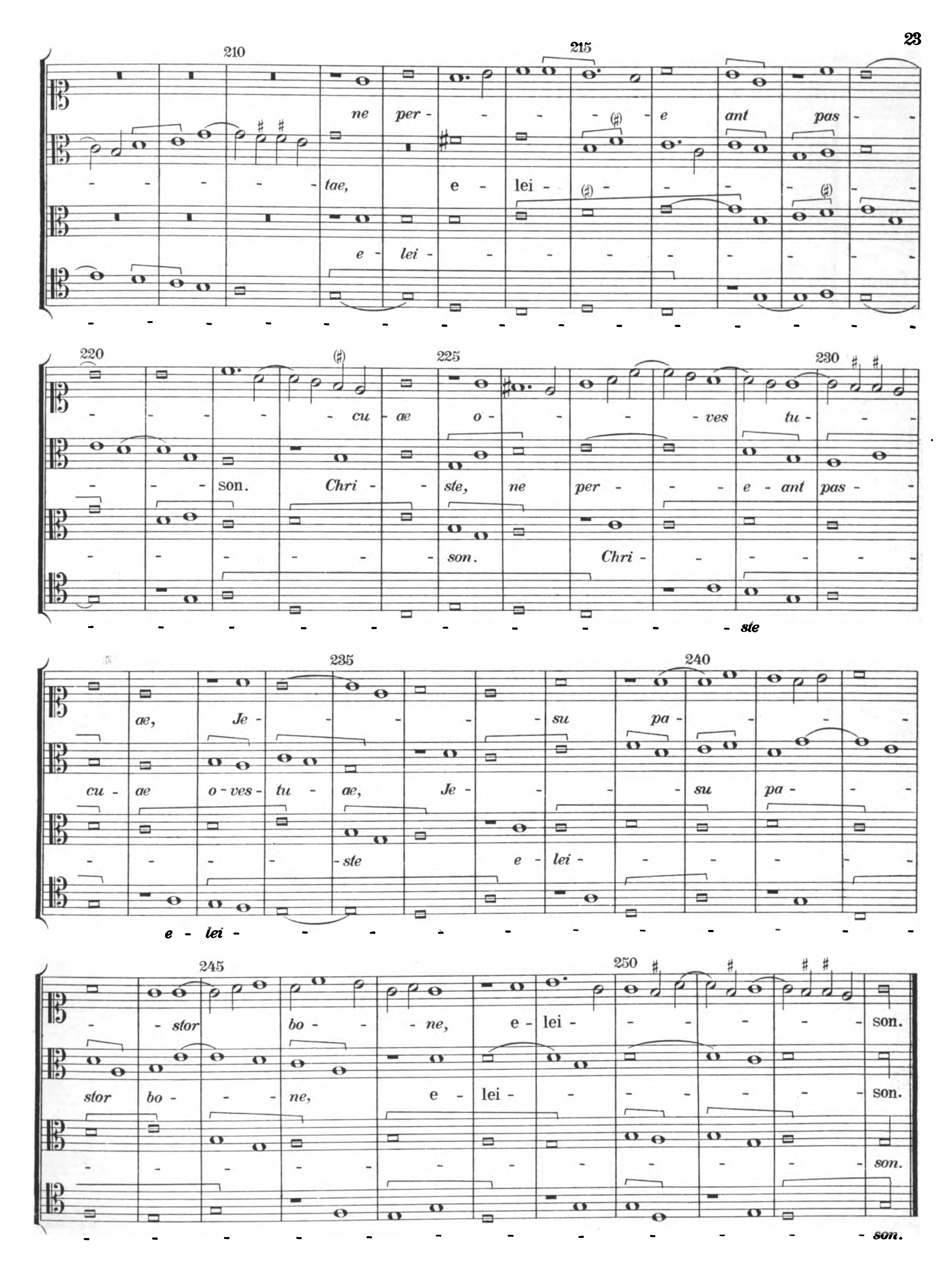

55
60
ri - e,
laus,
ri - e,
laus,
Ky
Ky
ri
65
vir
tus,
pax
vir
tus,
ri - e
e,
laus,
vir
70
75
pax
tus,
pax
80
85
et
im - pe
et
im
pe
e - lei
et
im - pe
ri


90
ri - um tu
ri - um tu
son. Ky - ri - e
um tu
95
i est sem - per si - ne fi
i est sem - per si - ne fi
e - lei
i est sem - per si - ne
100
105
ne, e - lei - son. Chri
ne, e - lei - son. Chri
son.
fi - ne, e - lei - son.
110
115
ste, rex
ste,
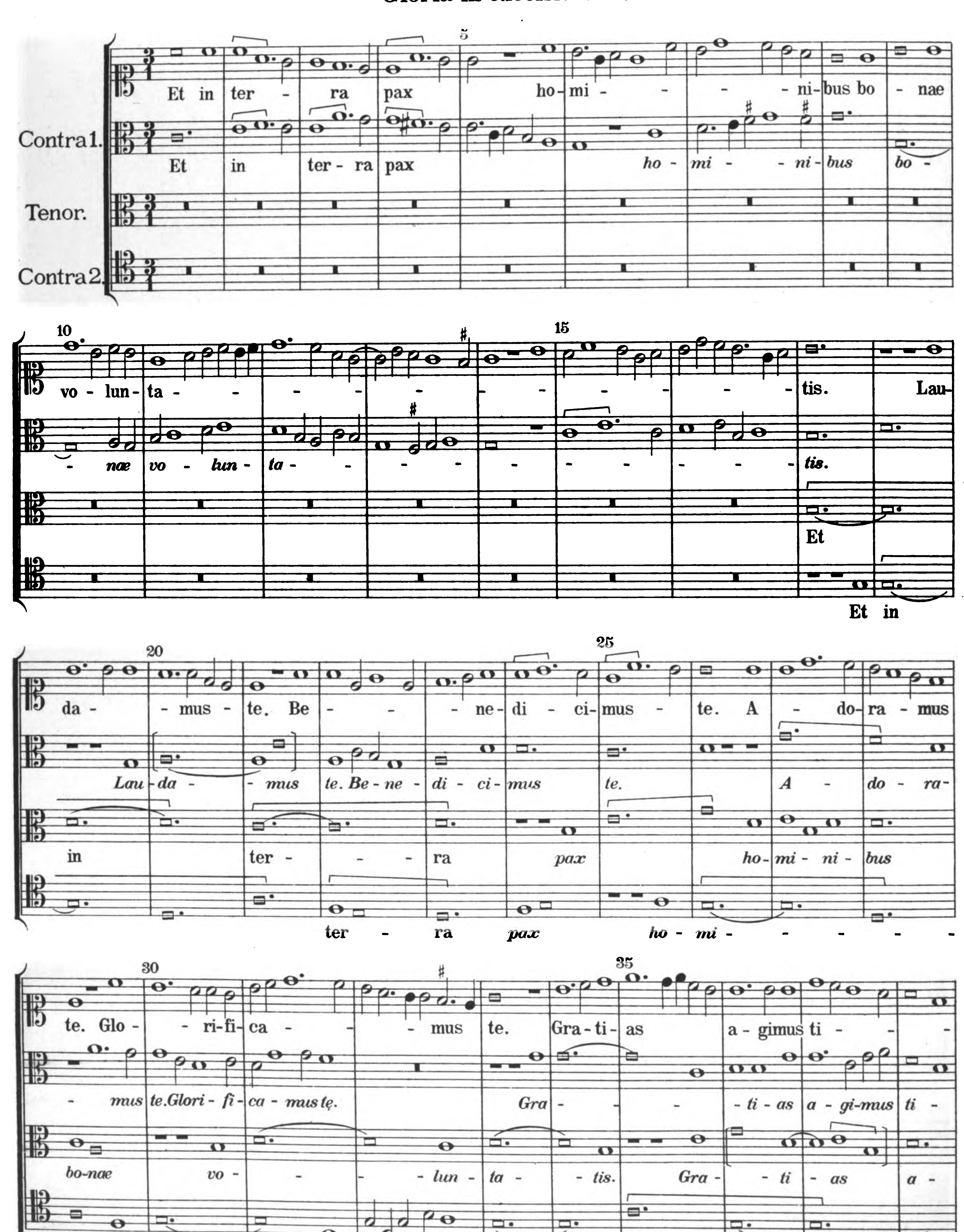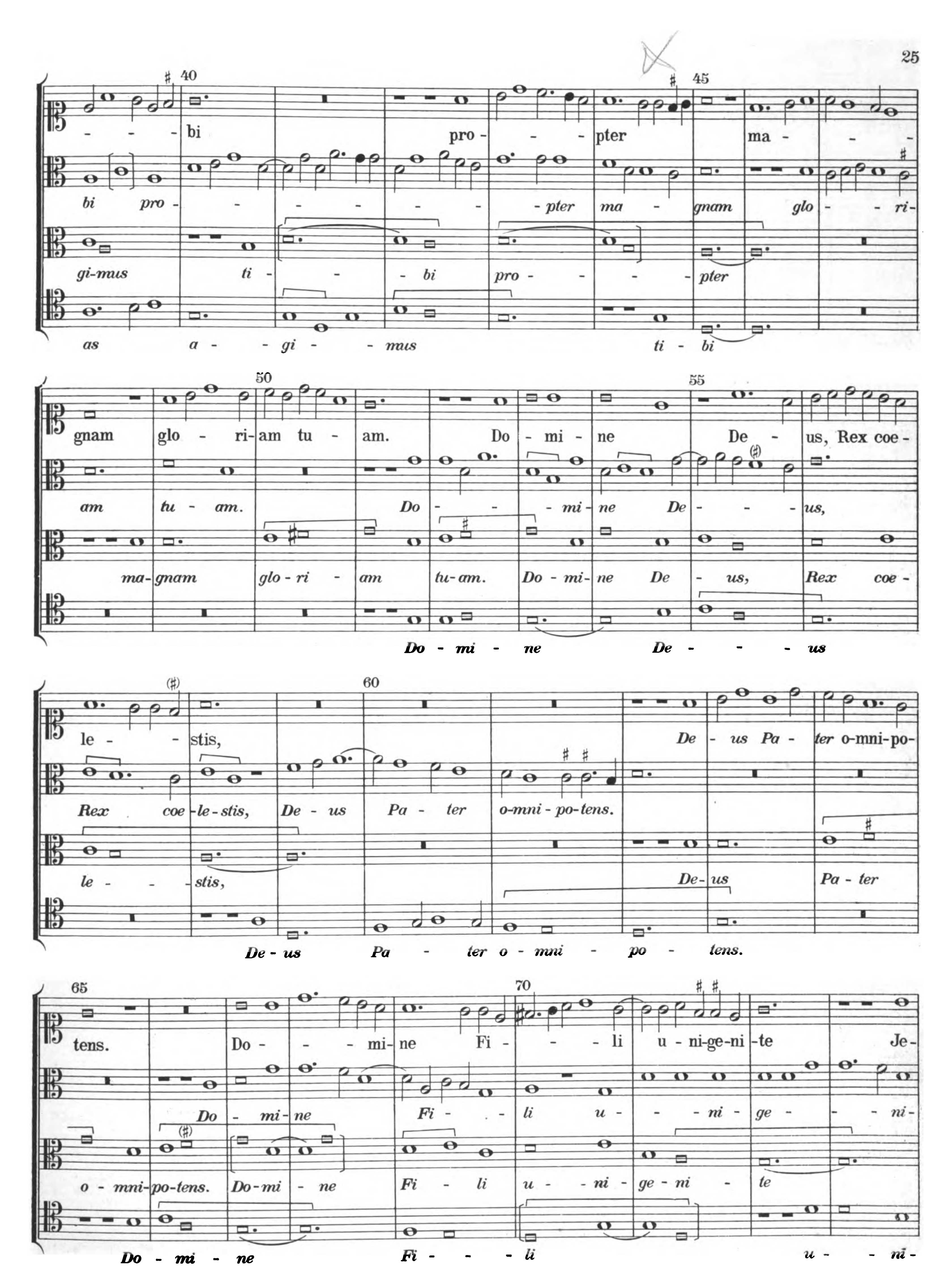


120
125
130
u - ni - ce pa-
rex u - ni - ce
135
140
tris al - mi na - te co -
pa - tris al - mi na - te co - e -
145
150
e - ter - ne, e - lei - son. Chri -
ter - ne, e - lei - son. Chri -
Chri - ste
Chri -
155
160
ste, qui
ste, qui
e - lei -
ste e - lei -

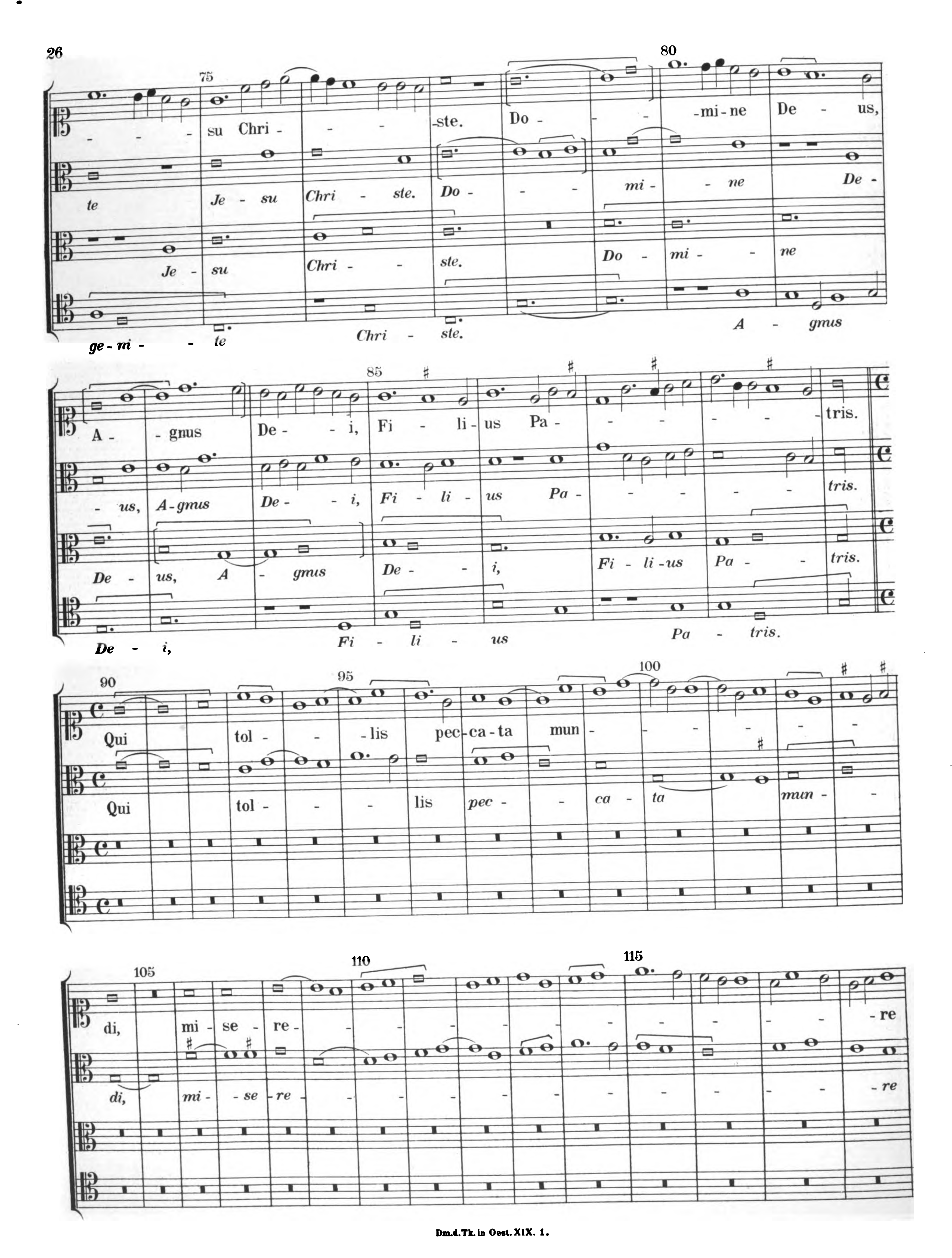

165
170
per - - - - di - tum ho - - - - - -
per - di - tum ho -
- - - - - - - - - - - - -
- - - - son.
175
180
- mi - nem sal - va - - - - - - sti red -
- - mi - nem sal - va - - - - - - - - -
- - son. Chri - - - - - - - - - - -
Chri - - - - - - - ste e - lei -
185
190
195
- dens - vi - - - tæ, e - lei - son. Chri - - -
- - - - sti red - - - - -
- - - - ste
- - - - - son.
200
205
- - - - - - ste,
- - - - - dens vi - - - - - -
Chri - - - - - - -


210
215
ne per - - - - (♯) - e ant pas - -
- - - - - tae, e - lei - (♯) - - - - (♯) -
e - lei - - - - - - - - -
220
225
230
- - - - - cu - ae o - - - ves tu - - -
- - son. Chri - ste, ne per - - - e ant pas - -
- - - - - - son. Chri - - - - - -
- - - - - - - - - - ste
235
240
ae, Je - - - - su pa - - - -
cu - ae o - ves - tu - ae, Je - - - su pa - - -
- - - - ste e - lei - - - - -
e - lei - - - - - - - - - -
245
250
- - stor bo - - ne, e - lei - - - - - son.
stor bo - - ne, e - lei - - - - - - son.
- - - - - - - - - - - - son.
- - - - - - - - - - - - son.

Gloria in excelsis Deo.




40
45
- - - bi pro - - - pter ma - - -
bi pro - - - - - - pter ma - gnam glo - - ri-
gi-mus ti - - bi pro - - - - pter
as a - gi - - mus ti - bi
50
55
gnam glo - ri-am tu - am. Do - mi - ne De - us, Rex coe-
am tu - am. Do - - - mi - ne De - - - us,
ma-gnam glo-ri - am tu-am. Do - mi- ne De - us, Rex coe -
Do - mi - ne De - - - us
60
le - - stis, De - us Pa - ter o-mni-po-
Rex coe-le-stis, De - us Pa - ter o-mni-po-tens.
le - - stis, De-us Pa - ter
De-us Pa - ter o - mni - po - tens.
65
70
tens. Do - - - mi - ne Fi - - - li u - ni-ge-ni-te Je-
Do - mi-ne Fi - - li u - - ni - ge - - ni-
o - mni-po-tens. Do-mi - ne Fi - li u - - ni - ge - ni - te
Do - mi - ne Fi - - - li u - - ni-


75
80
- - su Chri - - - ste. Do - - - mi - ne De - us,
te Je - su Chri - ste. Do - - - mi - ne De -
Je - su Chri - ste. Do - mi - ne
ge - mi - te Chri - ste. A - gmus
85
A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - - - tris.
- us, A - gmus De - i, Fi - li - us Pa - - - - tris.
De - us, A - gmus De - i, Fi - li - us Pa - tris.
De - i, Fi - li - us Pa - tris.
90
95
100
Qui tol - - lis pec - ca - ta mun - - - - - -
Qui tol - - - lis pec - - ca - ta mun -
105
110
115
di, mi - se - re - - - - - - - - - - re
di, mi - se re - - - - - - - - - - re



no - - - - bis. Qui tol - - - - - - - lis pec -

no - - - - bis. Qui tol - - - - - - lis pec-

Qui

Qui

- ca - - - ta mun - - - - - di, su-

ca - - - - ta mun - - - di, su - - - - - - -

tol - - lis pec - ca - - - - ta mun - - - -

tol - - - - - - lis pec - ca - - ta mun - - di,

- - sci - pe de - pre - ca - ti - o - - nem no - - - -

- sci - pe de - - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

- di, su - - - - sci - - pe de - pre - ca - ti - - o -

su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - - - -

- - - stram. Qui se - - des ad dex - te - ram Pa - tris,

Qui se - - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi -

- - nem no - stram. Qui se - des ad dex-te - ram Pa -

nem no - - - stram. Mi - - - - - - se - re - -

170 175 180

mi - se - re - re no - - - bis. Quo - ni - am tu - so - lus

- - se - re - - re no - - bis. Quo - mi - am

- tris, mi - se - re - - re no - bis. Quo - ni - am tu - - - so

- - - re no - - bis. Quo - - ni - - am

185 190

san-ctus. Tu - so - lus Do - - mi - nus. Tu - - so - lus Al - tis -

tu - so - lus san - ctus. Tu - so - lus Do - mi - mus. Tu -

- lus san - - ctus Tu - so - lus Do - mi - mus, Al - tis -

tu - so - lus san - ctus. Tu - so - lus Do - mi - -

195 200 205

- si - mus, Je - - su Chri - ste. Cum san - - cto Spi - ri - tu in

so - lus Al - tis - si - mus, Je - - - - su Chri - ste. Cum

si - mus, Je - - su Chri - ste. Cum san - - cto

mus. Tu - so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

210 215
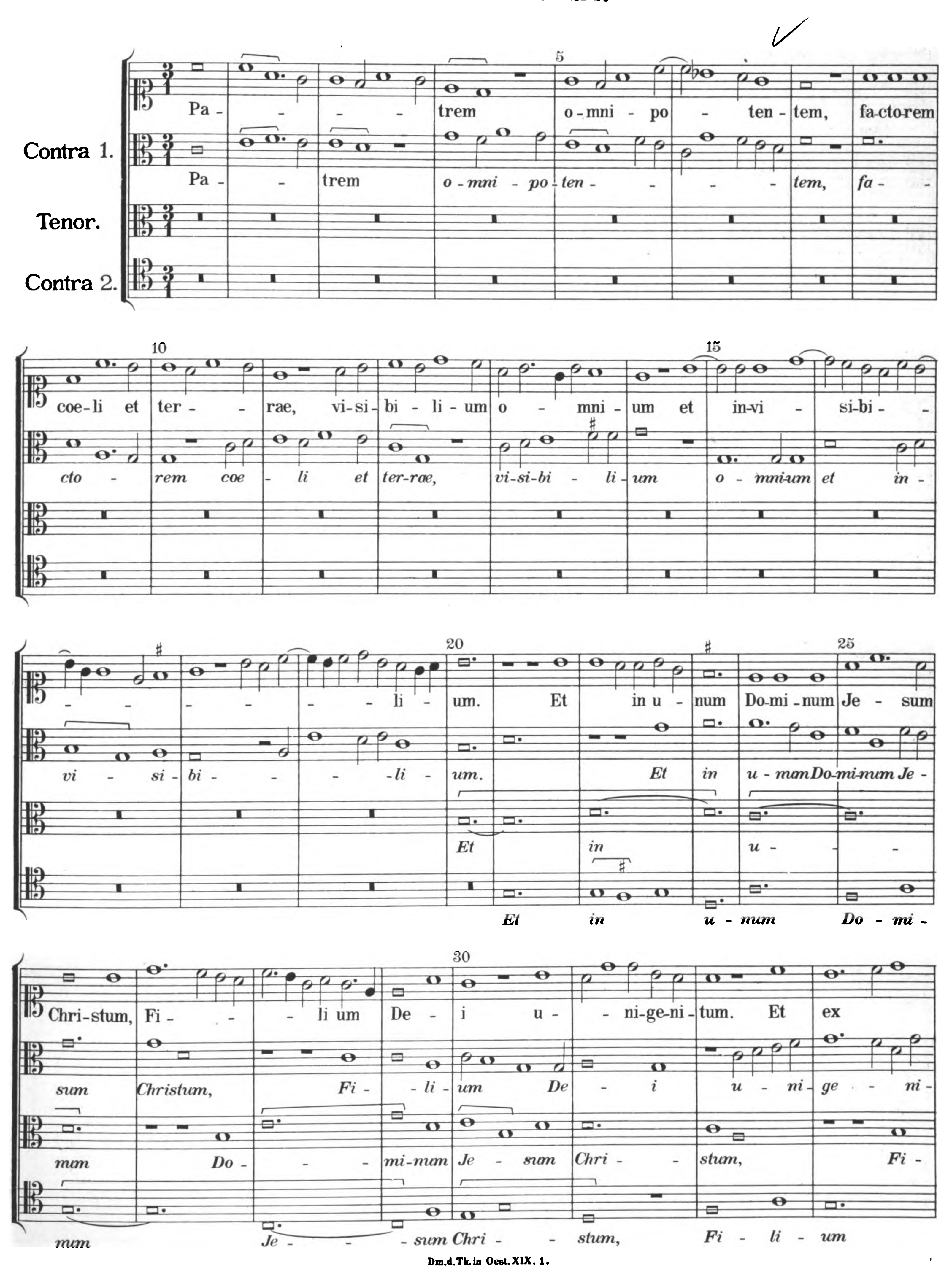
glo - ri - a De - - i Pa - - tris. A - - - - - - - men.

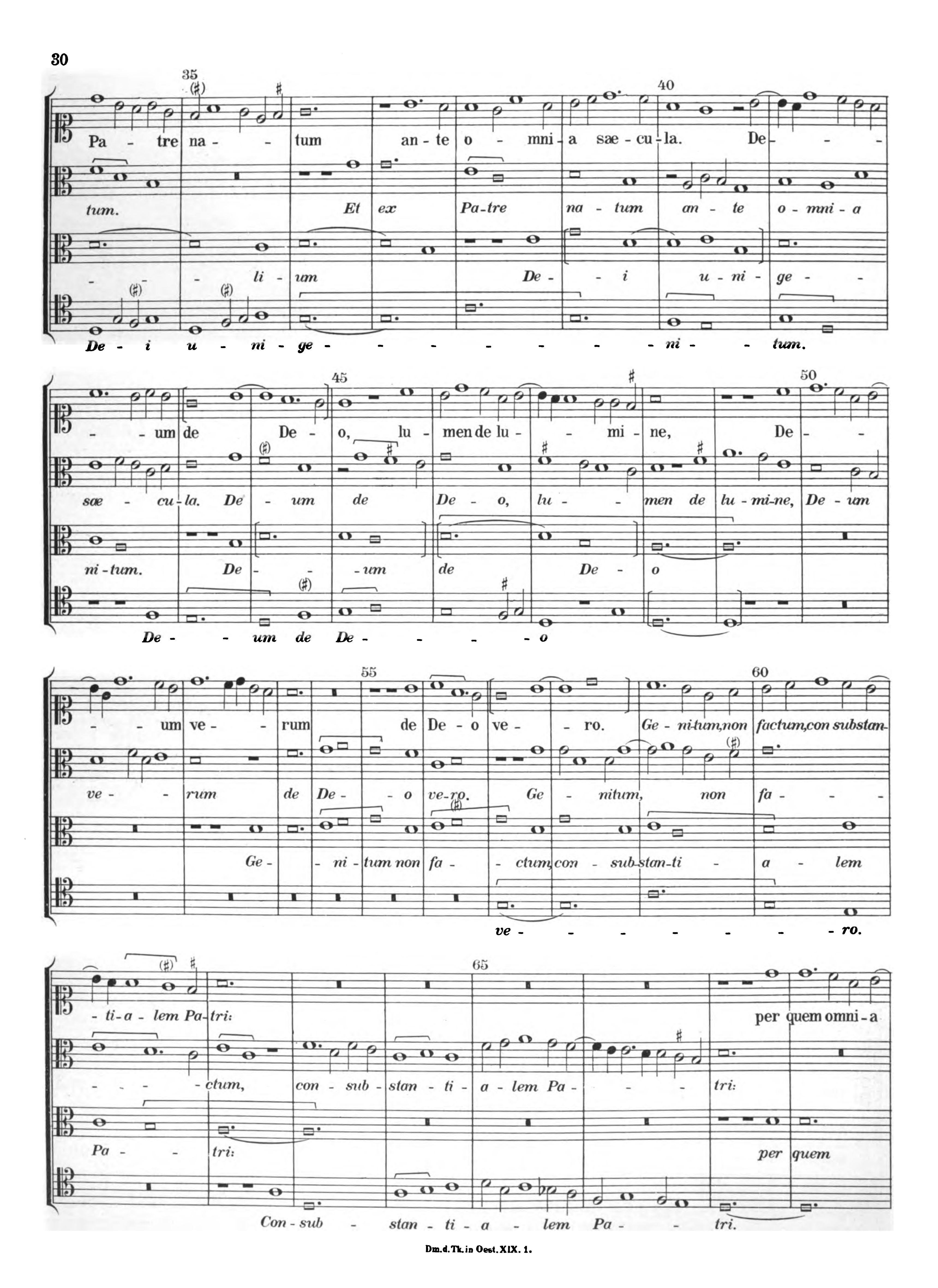
san-cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - - - i Pa - tris. A - - - men.

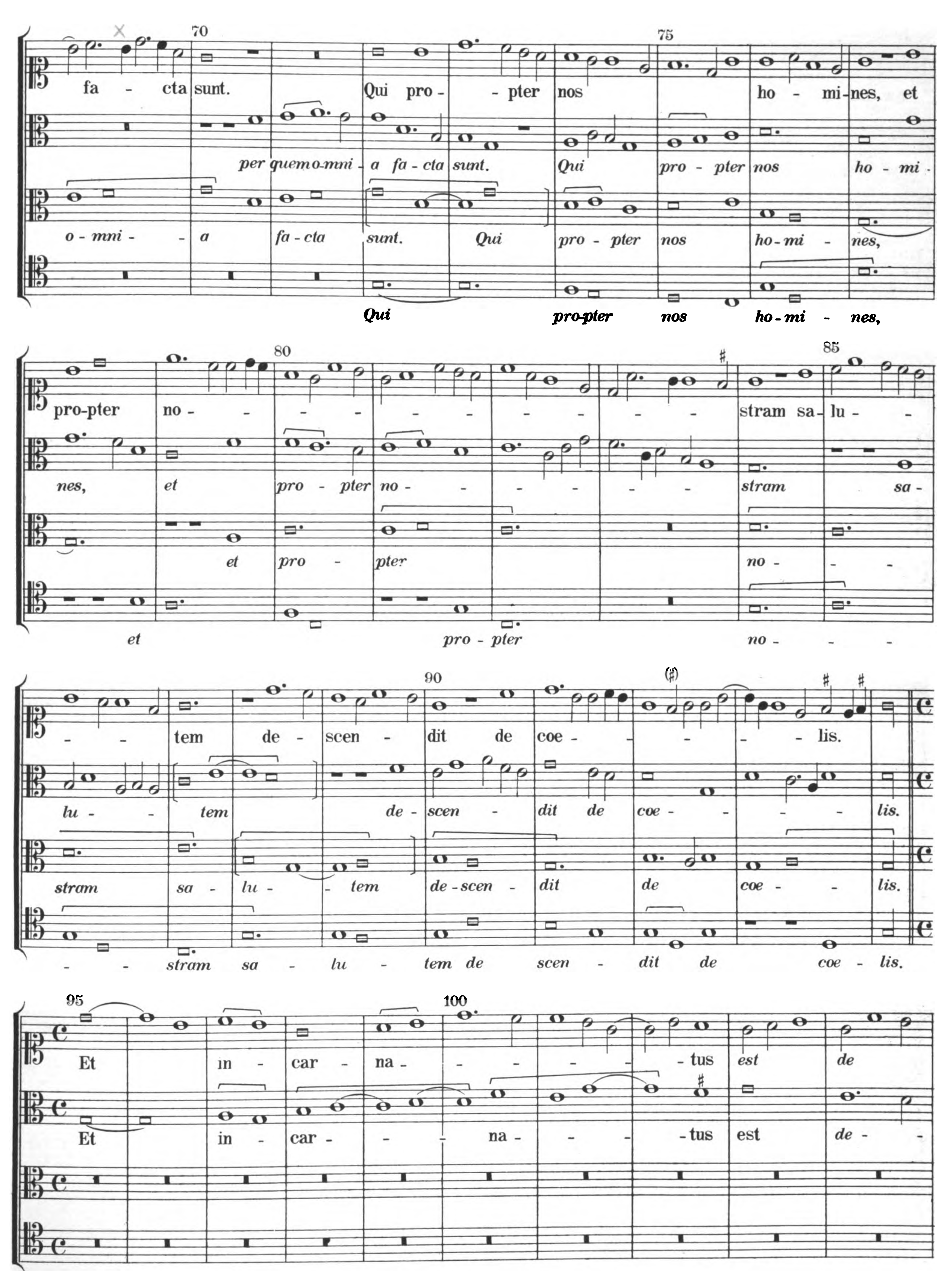
Spi - ri - tu in glo - ri - a De - - i Pa - tris. A - - men.

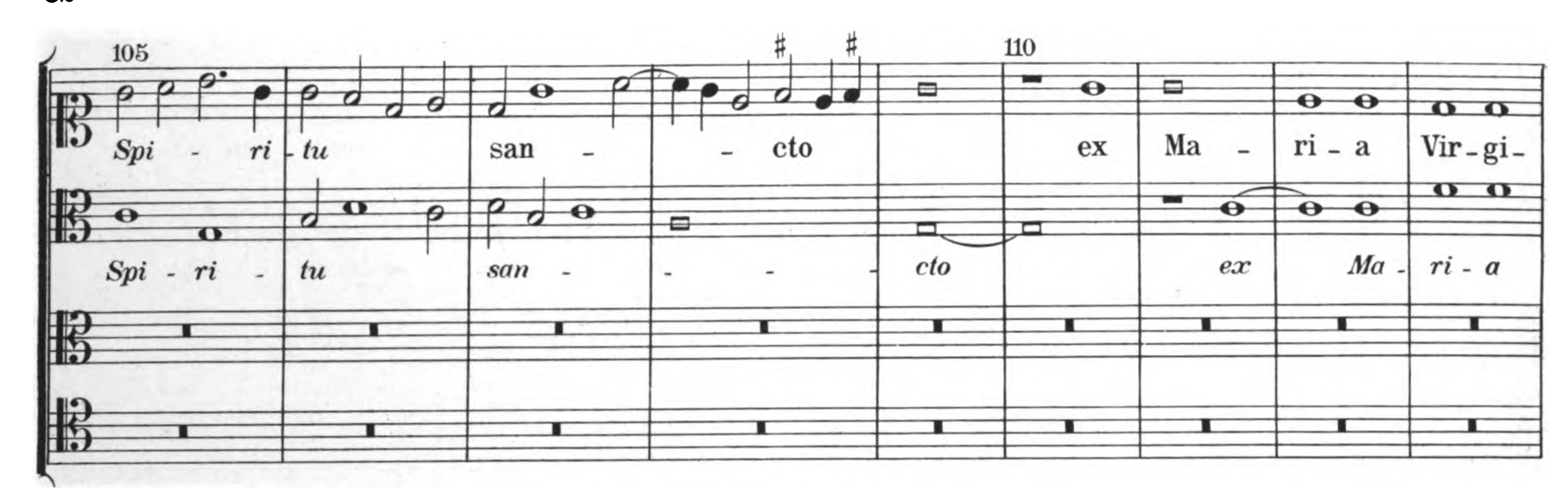
Cum san - - - cto Spi - ri - tu. A - - - - men.

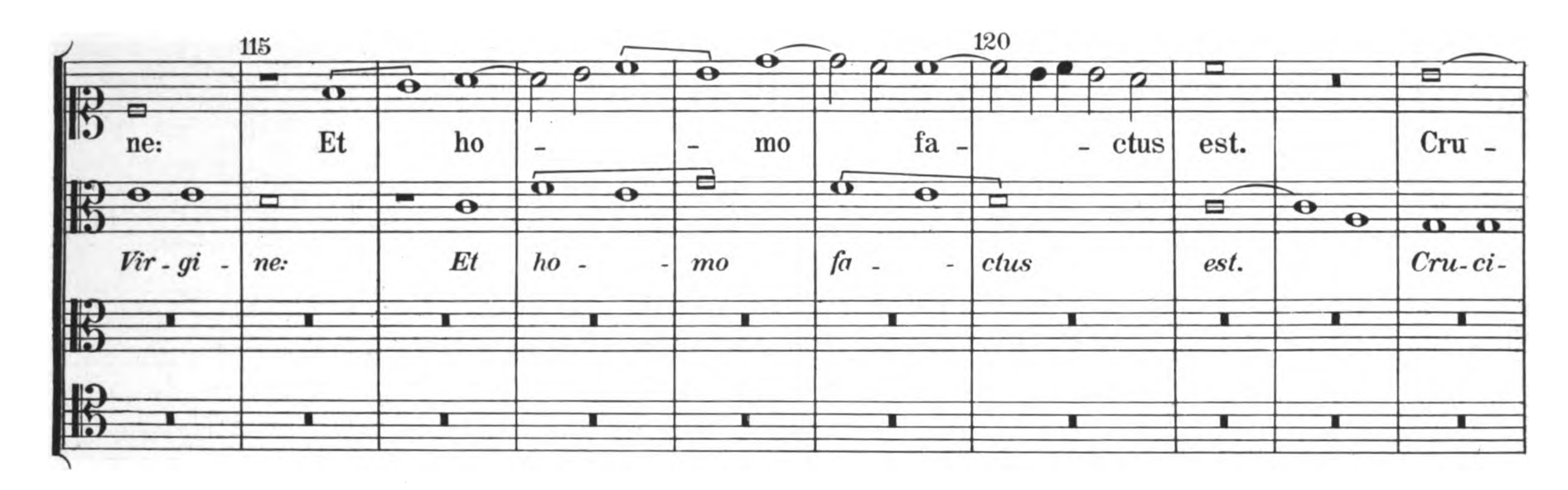
Credo in unum Deum.

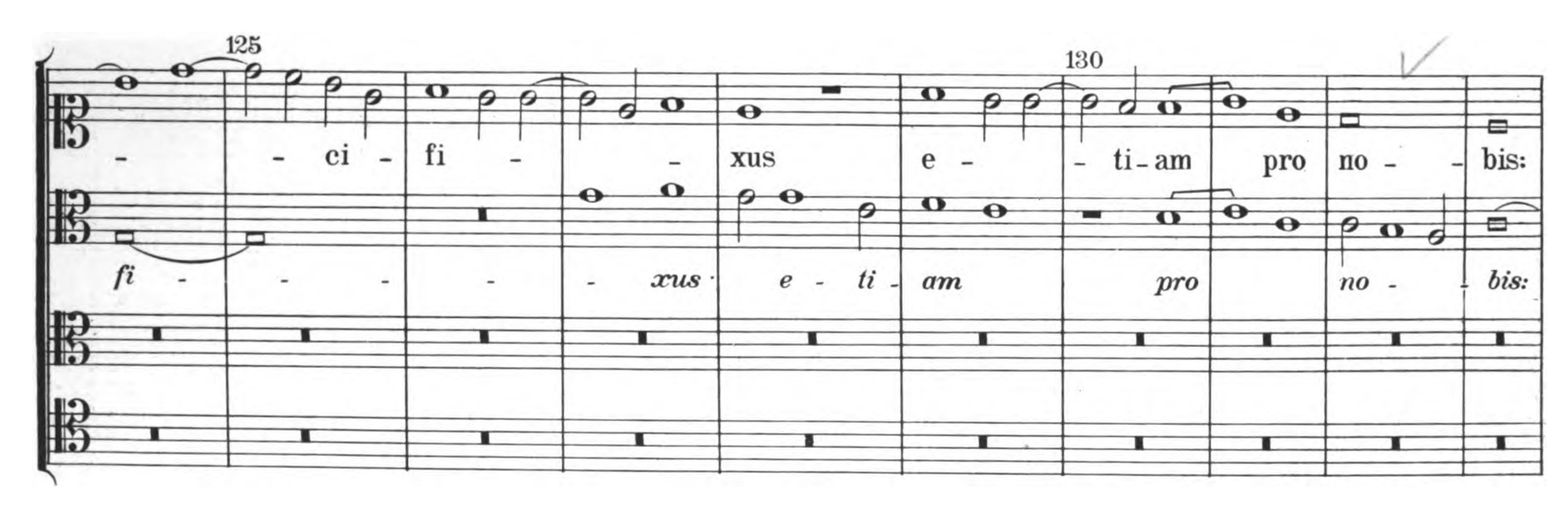


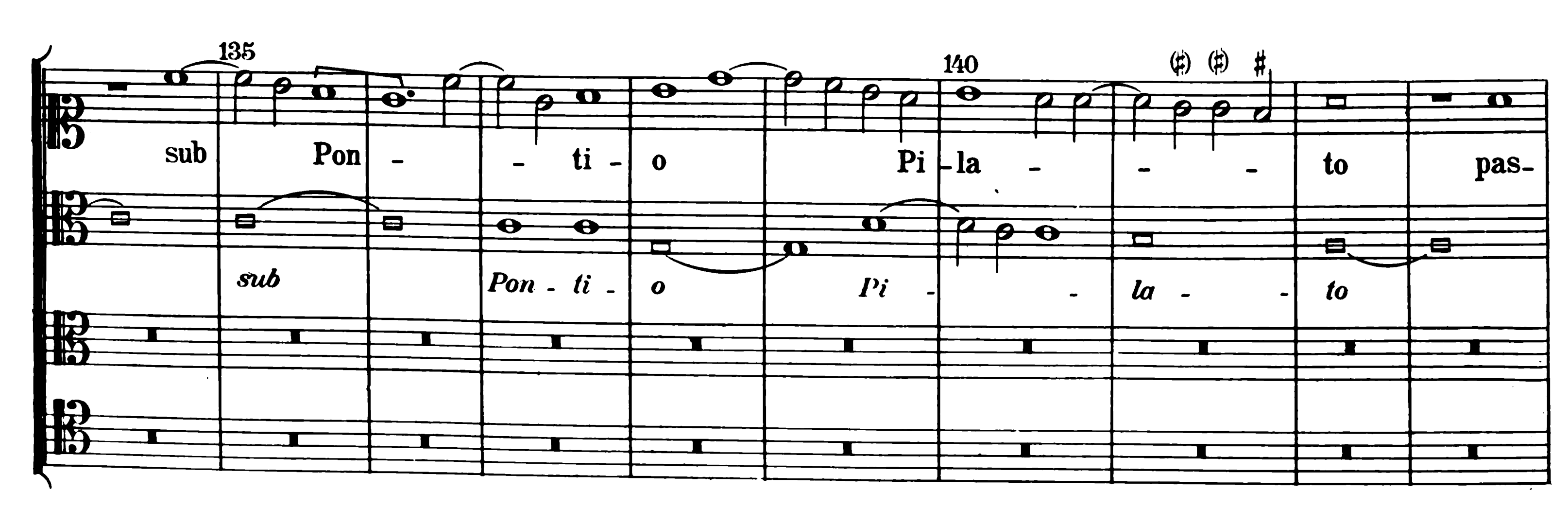

35
40
Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la. De -
tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a
- li - um De - i u - ni - ge -
De - i u - ni - ge - ni - tum.
45
50
- um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De -
sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um
ni - tum. De - um de De - o
De - um de De - o
55
60
- um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non factum, con substan -
ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa -
Ge - ni - tum non fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem
ve - ro.
65
- ti - a - lem Pa - tri: per quem omni - a
- ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:
Pa - tri: per quem
Con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri.

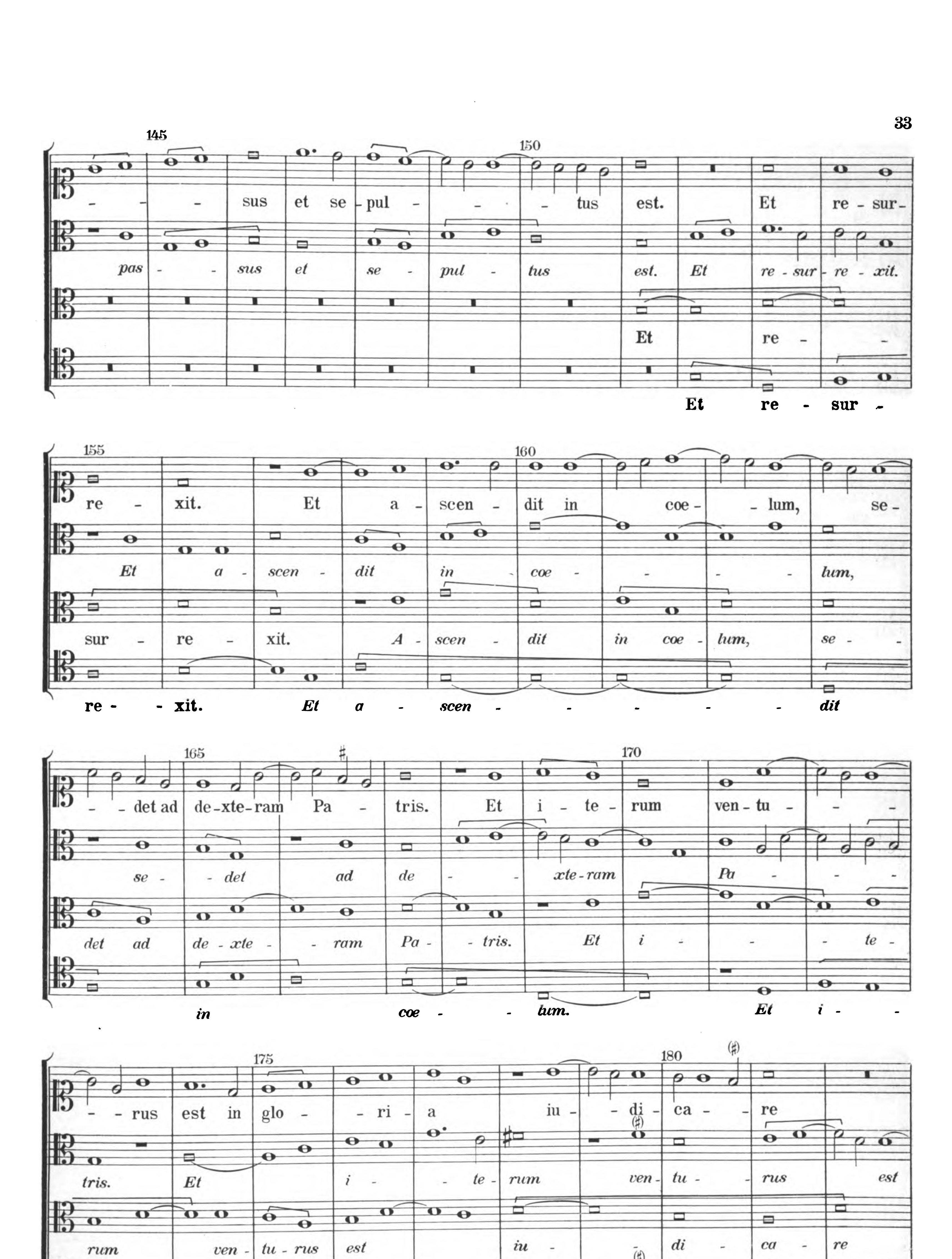

70
75
fa - cta sunt. Qui pro - - pter nos ho - mi-nes, et
per quem o-mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi -
o - mni - - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho-mi - nes,
Qui pro-pter nos ho-mi - nes,
80
85
pro-pter no - - - - - - - - - - - stram sa- lu - -
nes, et pro - pter no - - - - - - - stram sa -
et pro - pter no - - -
et pro - pter no - - -
90
- - tem de - scen - dit de coe - - - - lis.
lu - - tem de - scen - dit de coe - - - - lis.
stram sa - lu - - tem de - scen - dit de coe - - lis.
- - stram sa - lu - tem de scen - dit de coe - lis.
95
100
Et in - car - na - - - - - - tus est de
Et in - car - - - na - - - - tus est de - -

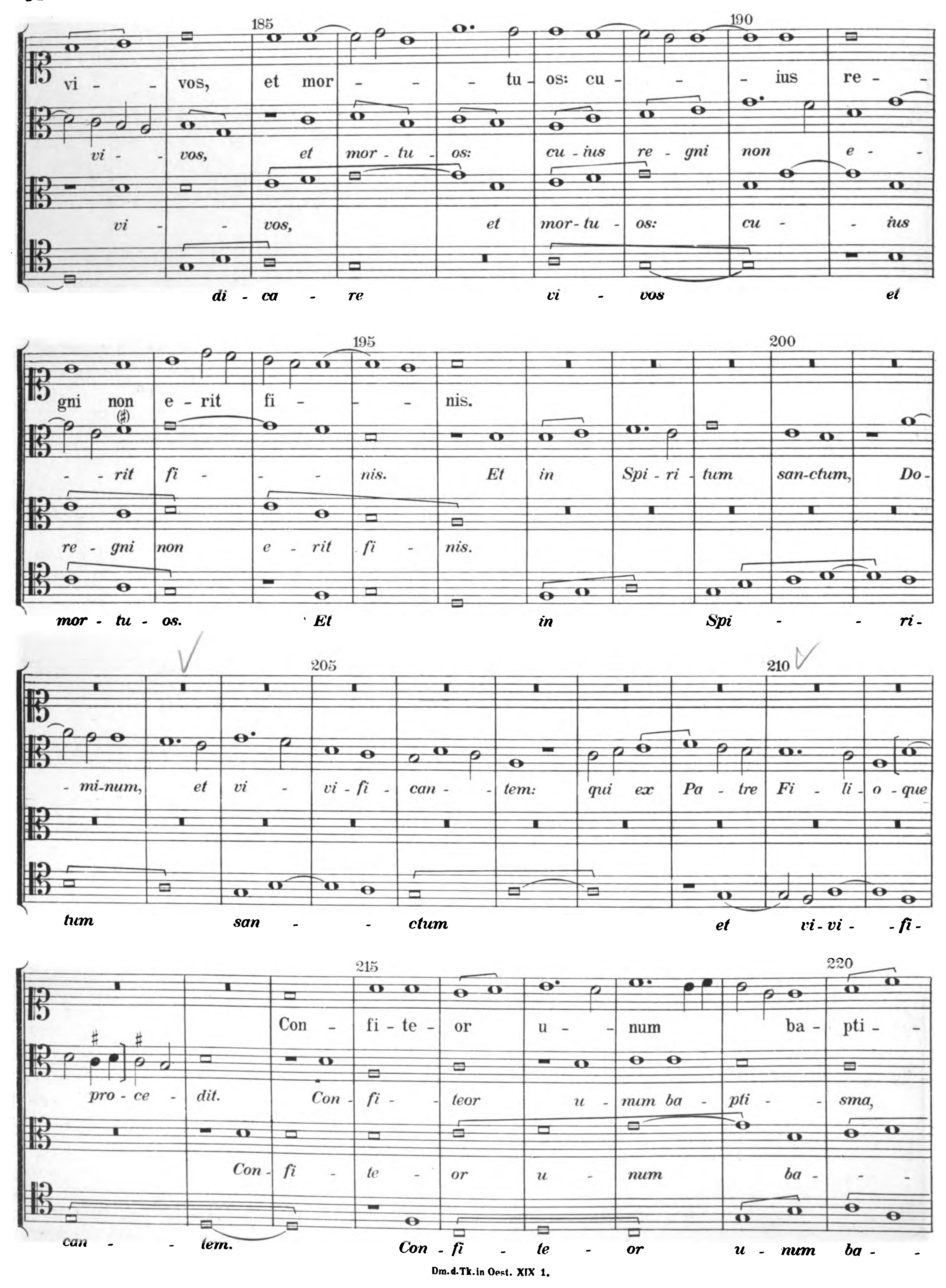

105
110
Spi - ri - tu san - - cto ex Ma - ri - a Vir - gi -
Spi - ri - tu san - - - cto ex Ma - ri - a

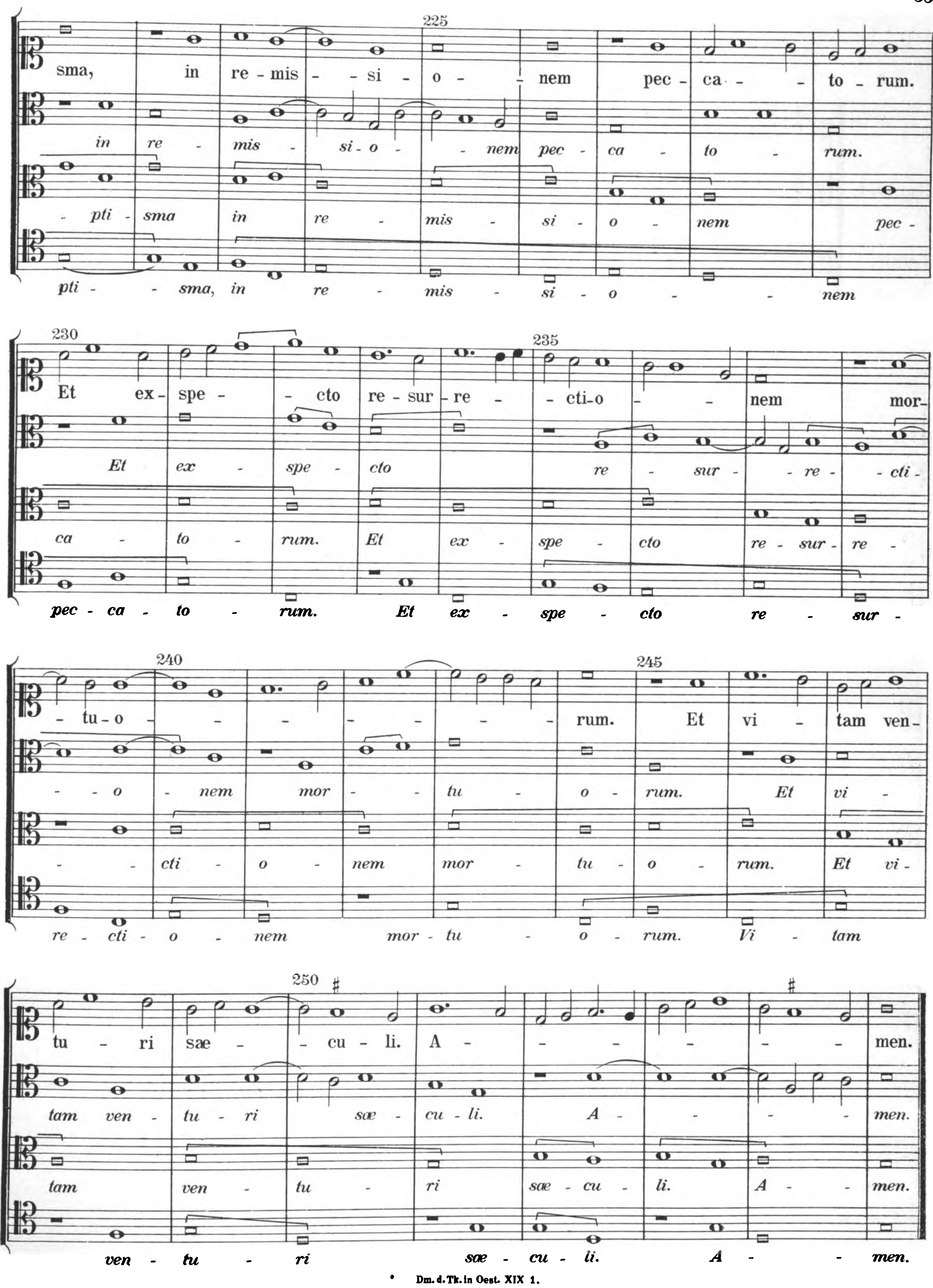

115
120
ne: Et ho - - mo fa - - ctus est. Cru -
Vir - gi - ne: Et ho - - mo fa - - ctus est. Cru - ci -


125
130
- - ci - fi - - xus e - - ti - am pro no - - bis:
fi - - - - - xus e - ti - am pro no - bis:
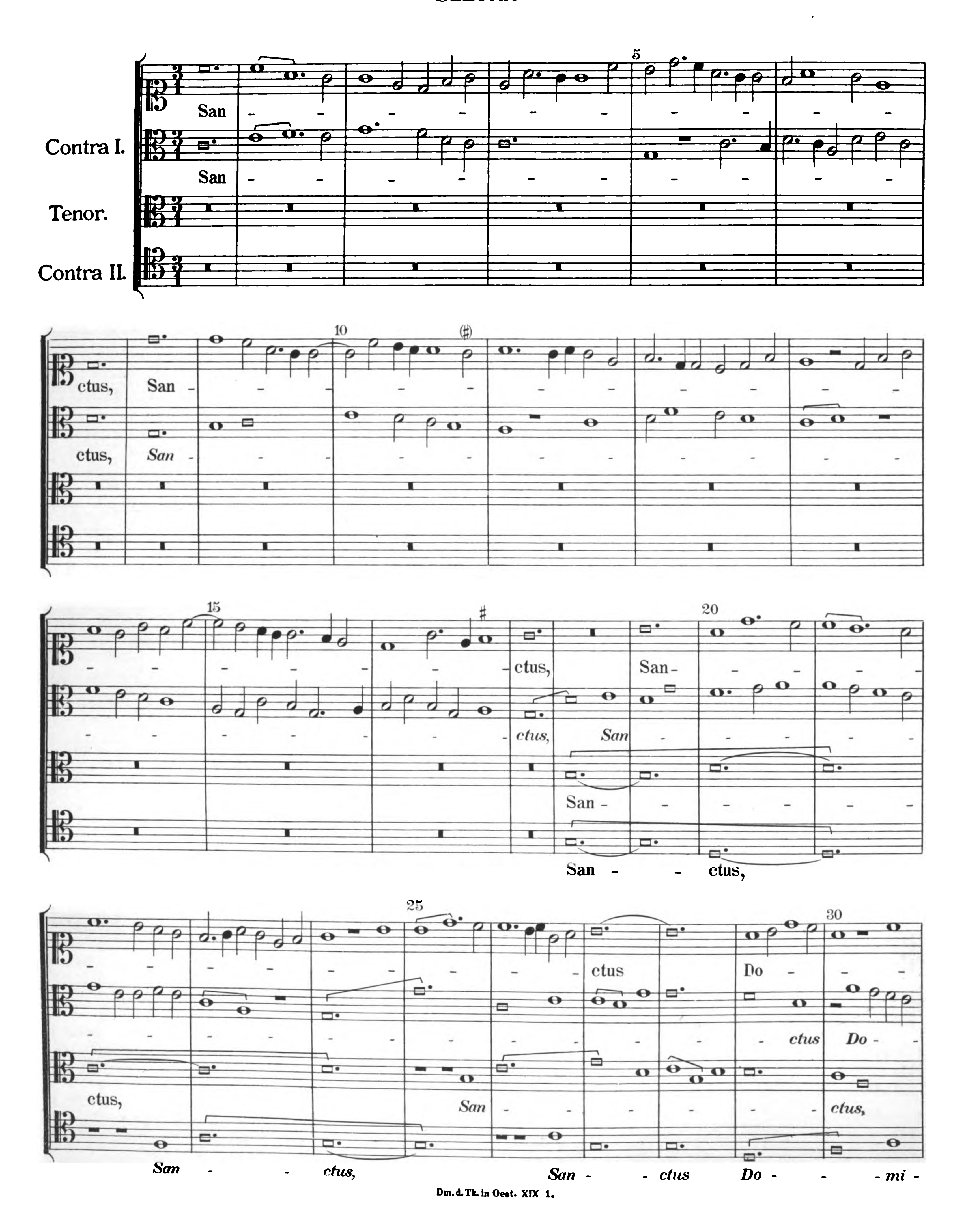

135
140
sub Pon - - ti - o Pi - la - - - to pas-
sub Pon - ti - o Pi - - la - - to
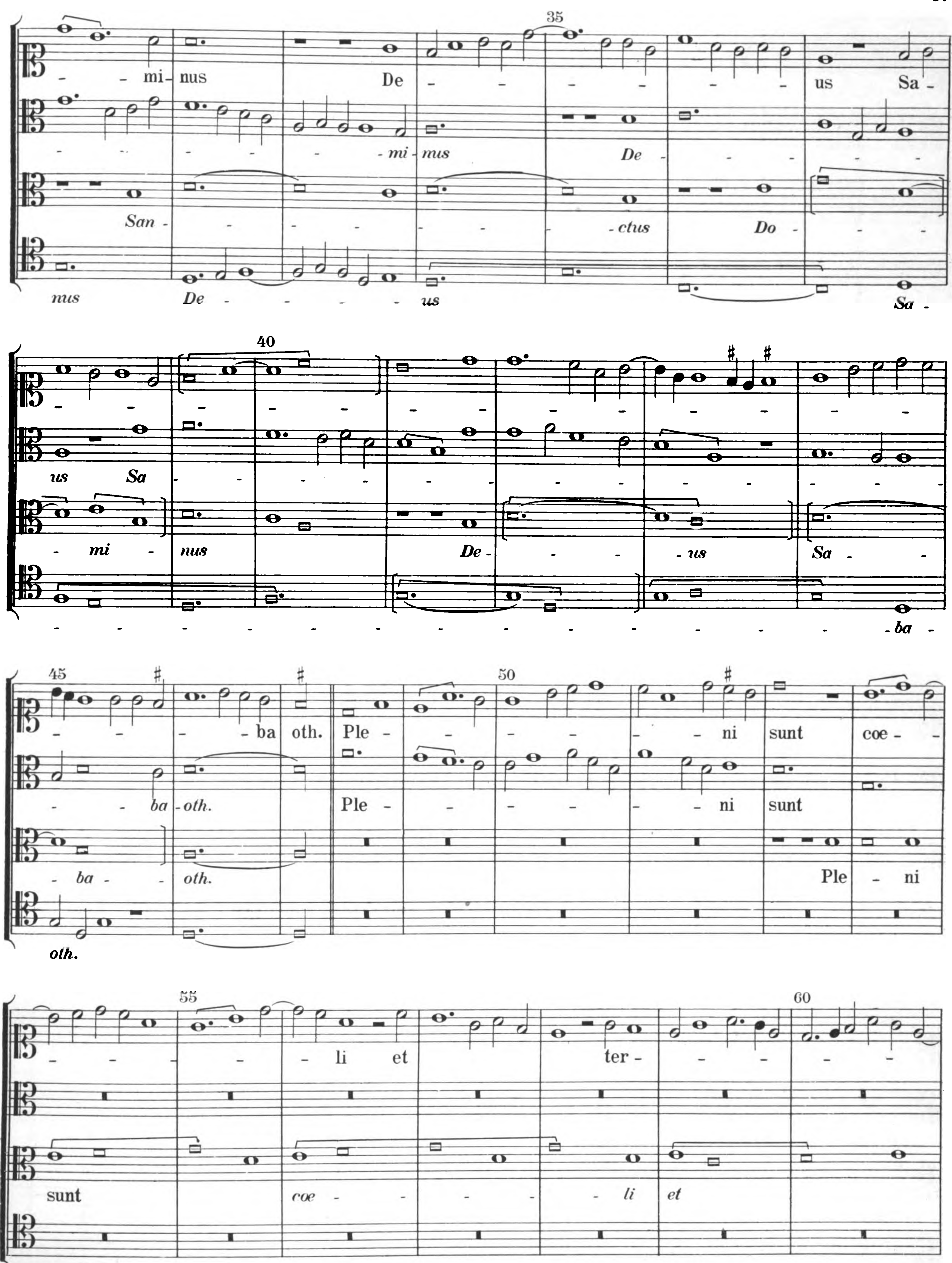

145
150
- - - sus et se - pul - - - tus est. Et re - sur -
pas - - sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit.
Et re - -
Et re - sur -
155
160
re - xit. Et a - scen - dit in coe - - lum, se -
Et a - scen - dit in coe - - - - lum,
sur - re - xit. A - scen - dit in coe - lum, se -
re - - xit. Et a - scen - - - - - - dit
165
170
- det ad de - xte - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - - -
se - - det ad de - - xte - ram Pa - - -
det ad de - xte - - ram Pa - - tris. Et i - - - te -
in coe - - lum. Et i - -
175
180
- rus est in glo - - ri - a iu - - di - ca - re
tris. Et i - - te - rum ven - tu - rus est
rum ven - tu - rus est iu - - di - ca - re
- - te - rum ven - tu - rus est iu - -
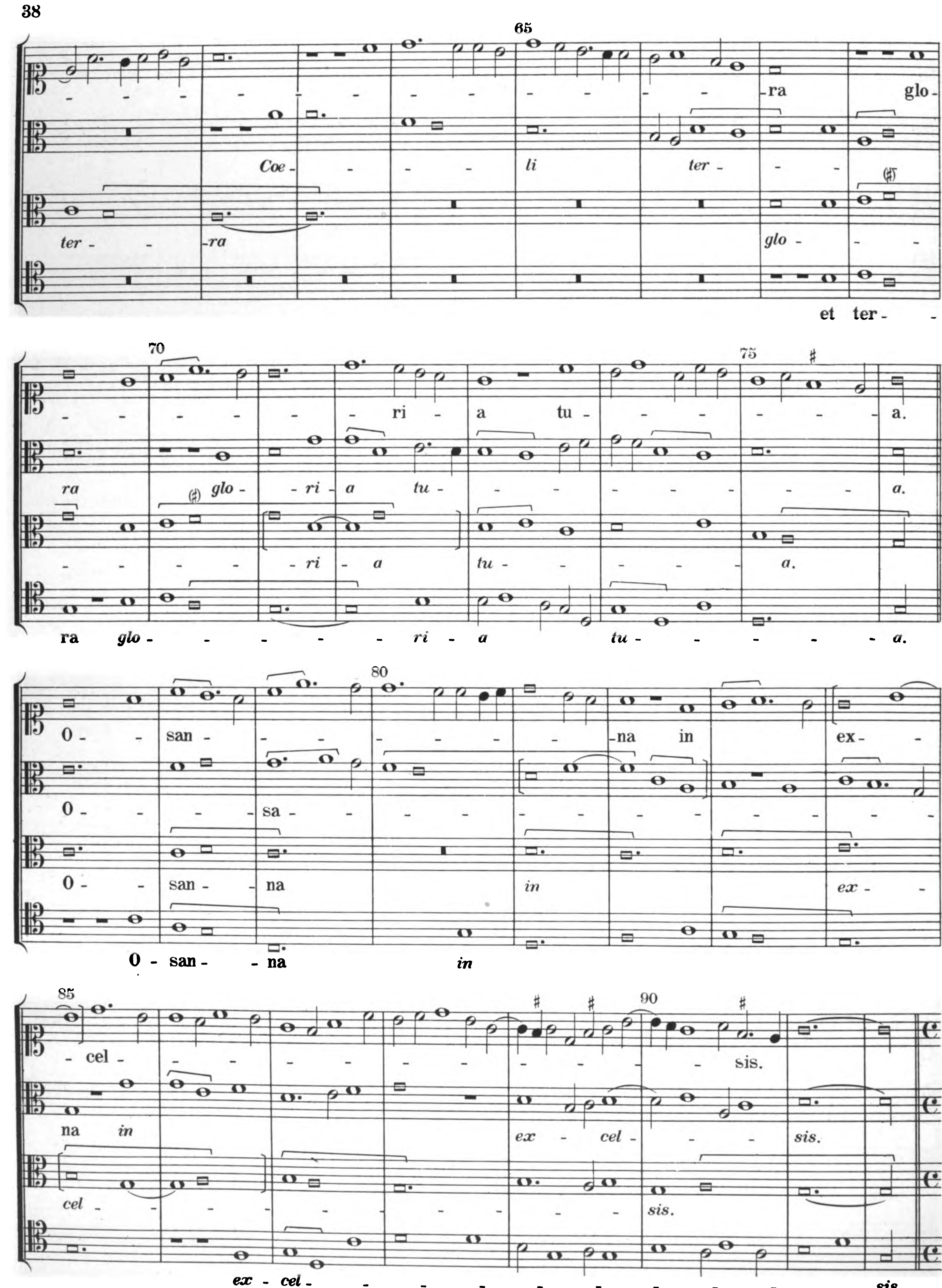

185
190
vi - - vos, et mor - - - tu - os: cu - - - ius re - -
vi - - vos, et mor - tu - os: cu - ius re - gni non e - -
vi - - vos, et mor - tu - os: cu - - ius
di - ca - re vi - vos et
195
200
gni non e - rit fi - - - nis.
- rit fi - - - nis. Et in Spi - ri - tum san-ctum, Do -
re - gni non e - rit fi - nis.
mor - tu - os. Et in Spi - - ri -
205
210
- mi-num, et vi - vi - fi - can - - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que
tum san - - ctum et vi - vi - - fi -
215
220
Con - fi - te - or u - num ba - pti - -
pro - ce - dit. Con - fi - - teor u - mum ba - pti - - sma,
Con - fi - te - or u - num ba - - -
can - - tem. Con - fi - te - or u - num ba - -
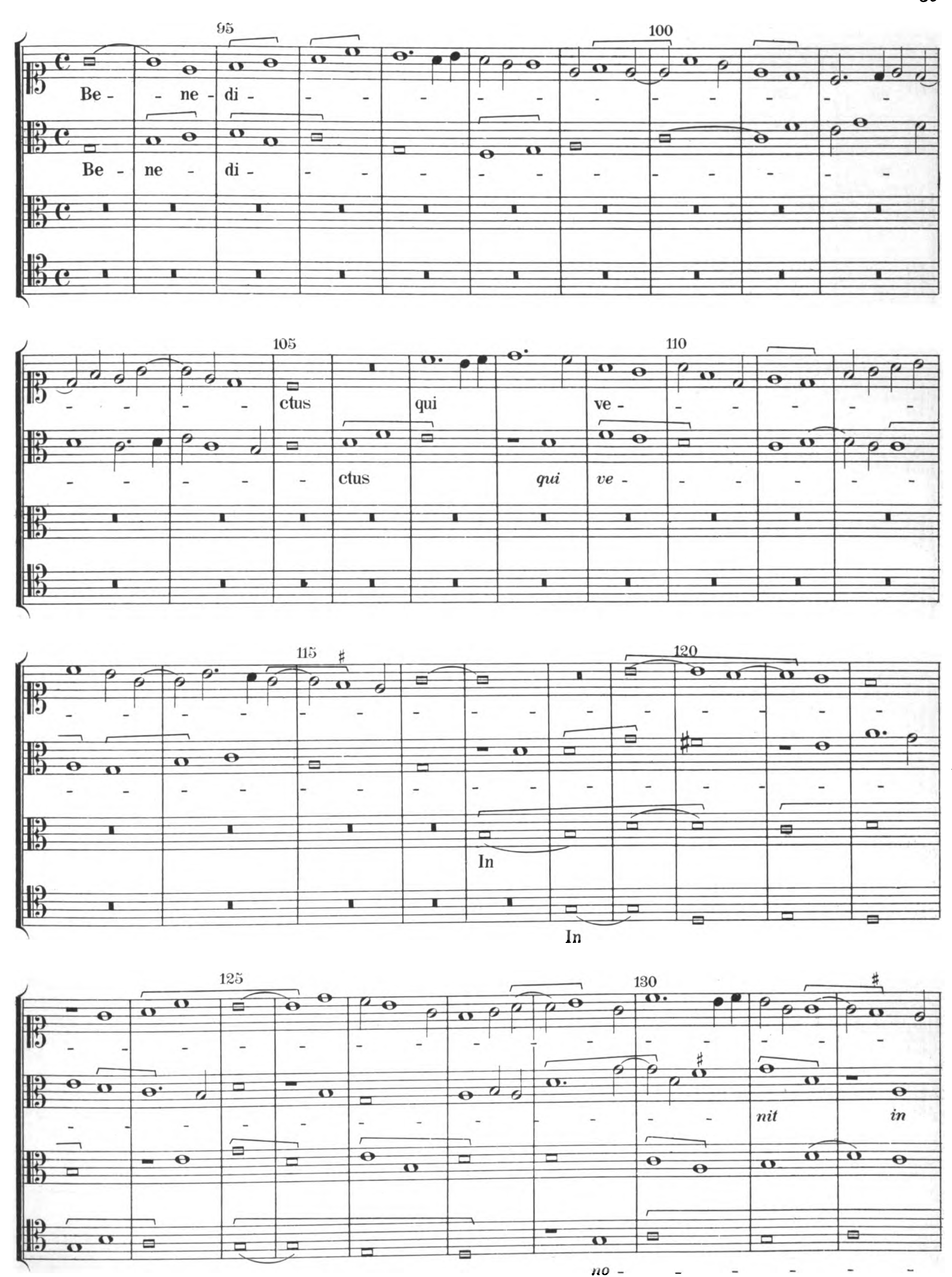

225
sma, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.
in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.
pti - sma in re - mis - si - o - nem pec -
pti - sma, in re - mis - si - o - nem
230
235
Et ex - spe - cto re - sur - re - cti-o - nem mor-
Et ex - spe - cto re - sur - re - cti -
ca - to - rum. Et ex - spe - cto re - sur - re -
pec - ca - to - rum. Et ex - spe - cto re - sur -
240
245
tu - o - rum. Et vi - tam ven-
o - nem mor - tu - o - rum. Et vi -
cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi -
re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Vi - tam
250
tu - ri sæ - cu - li. A - men.
tam ven - tu - ri sæ - cu - li. A - men.
tam ven - tu - ri sæ - cu - li. A - men.
ven - tu - ri sæ - cu - li. A - men.

Sanctus.


Contra I.
Tenor.
Contra II.
San - ctus, San - ctus, Sanctus Do - mi -
5
10
(♯)
15
20
25
30


35
mi- nus De - us Sa -
mi - mus De -
San - ctus Do -
nus De - us Sa -
40
us Sa
mi - nus De - us Sa -
ba -
45
ba oth. Ple - ni sunt coe -
ba - oth. Ple - ni sunt
ba - oth. Ple - ni
oth.
50
55
li et ter -
60
sunt coe - li et


65
ra glo
Coe
li
ter
ter
ra
glo
et ter
70
75
ri a tu
a.
ra glo ri a tu
a.
ri a
tu
a.
ra glo
ri a
tu
a.
80
O san
na in
ex
O
sa
O
san
na
in
ex
O san
na
in
85
90
cel
sis.
na in
ex cel
sis.
cel
sis.
ex cel
sis.


95
100
Be - ne - di -
Be - ne - di -
105
110
ctus
qui
ve -
ctus
qui
ve -
115
120
In
In
125
130
nit
in
no -

135 140

nit in no - - - - - - - - - - - -

no - - - - - - - - - - - - - - -

no - - - - - - - - - - - -

- - - - - - - - - - - - - - - -

145 150

- - - - - - - mi - ne Do - - - - - - -

- - - - - - - - - - - - - mi - ne Do - -

- mi - ne Do - - - - -

- - - - - mi - - - - - ne Do - - - - -

155 160

- - - - - - - - - - - - - - - - mi - ni.

- - - - - - - - - - - - mi - ni.

- - - - - - - - - mi - - - - ni.

- - - - - - - - - - - - - mi - ni. O -

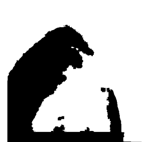
165 170
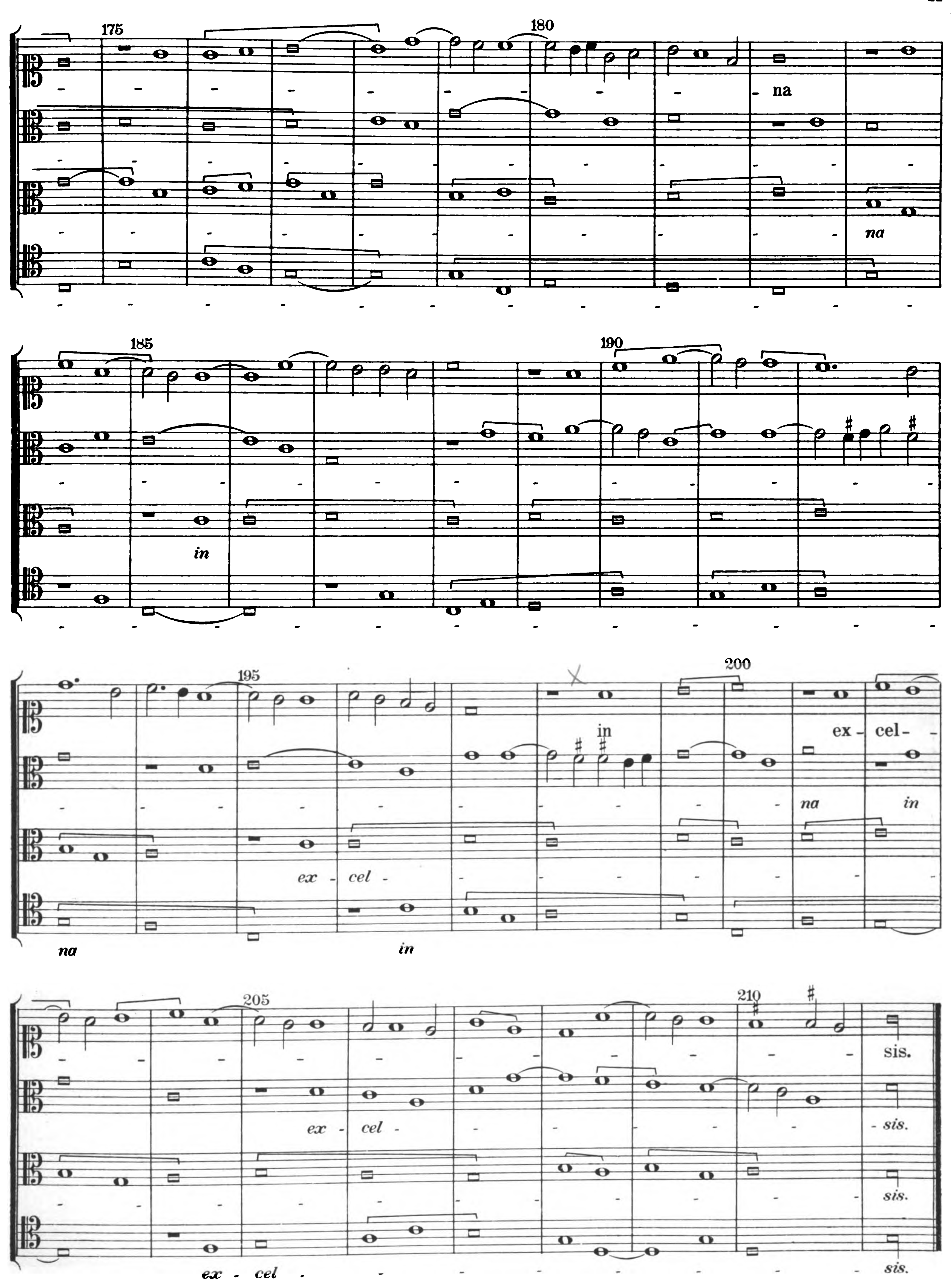
O - san - - - - -

O - - san - - - - - - - - - - - - - -
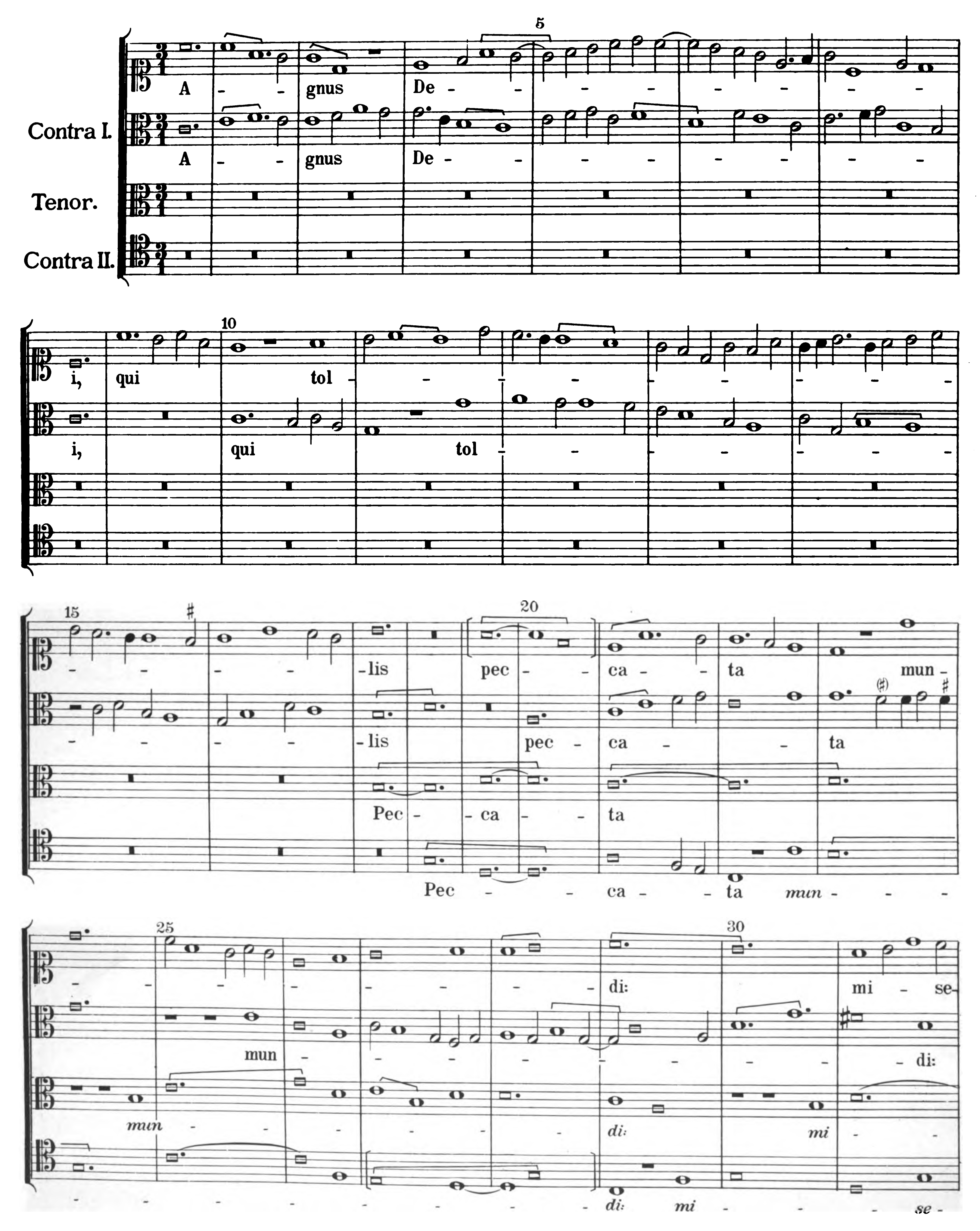
O - san - - - - -

- - san - - - - - - - - - - - - - - -




175
180
na
na
185
190
in
na
195
200
in
ex - cel -
ex - cel -
in
na
in
205
210
ex - cel -
ex - cel -
sis.
sis.
sis.
sis.

Agnus.


Contra I.
Tenor.
Contra II.
A - - gnus De - - - - - - - - - -
A - - gnus De - - - - - - - - -
i, qui tol - - - - - - - - -
i, qui tol - - - - - - -
- - - - - lis pec - - ca - - ta mun -
- - - - lis pec - ca - - ta
Pec - - ca - - ta
Pec - - ca - - ta mun - - - -
- - - - - - - - - di: mi - se-
mun - - - - - - - - - di:
mun - - - - - - di: mi - -
- - - - - - - - di: mi - - - - se -



re - - re no - - - - - - - - -

mi - se - - re - - - - re no - - - -

- - se - re - - re no - - - - -

re - - - - - - - - - - re

- - - - - - - - - - - bis.

- - - - - - - - - - - bis.

- - - bis.

no - - - - - - - - - bis.

A- - - - - - gnus De - - - -

A- - - gnus De - - - i, qui
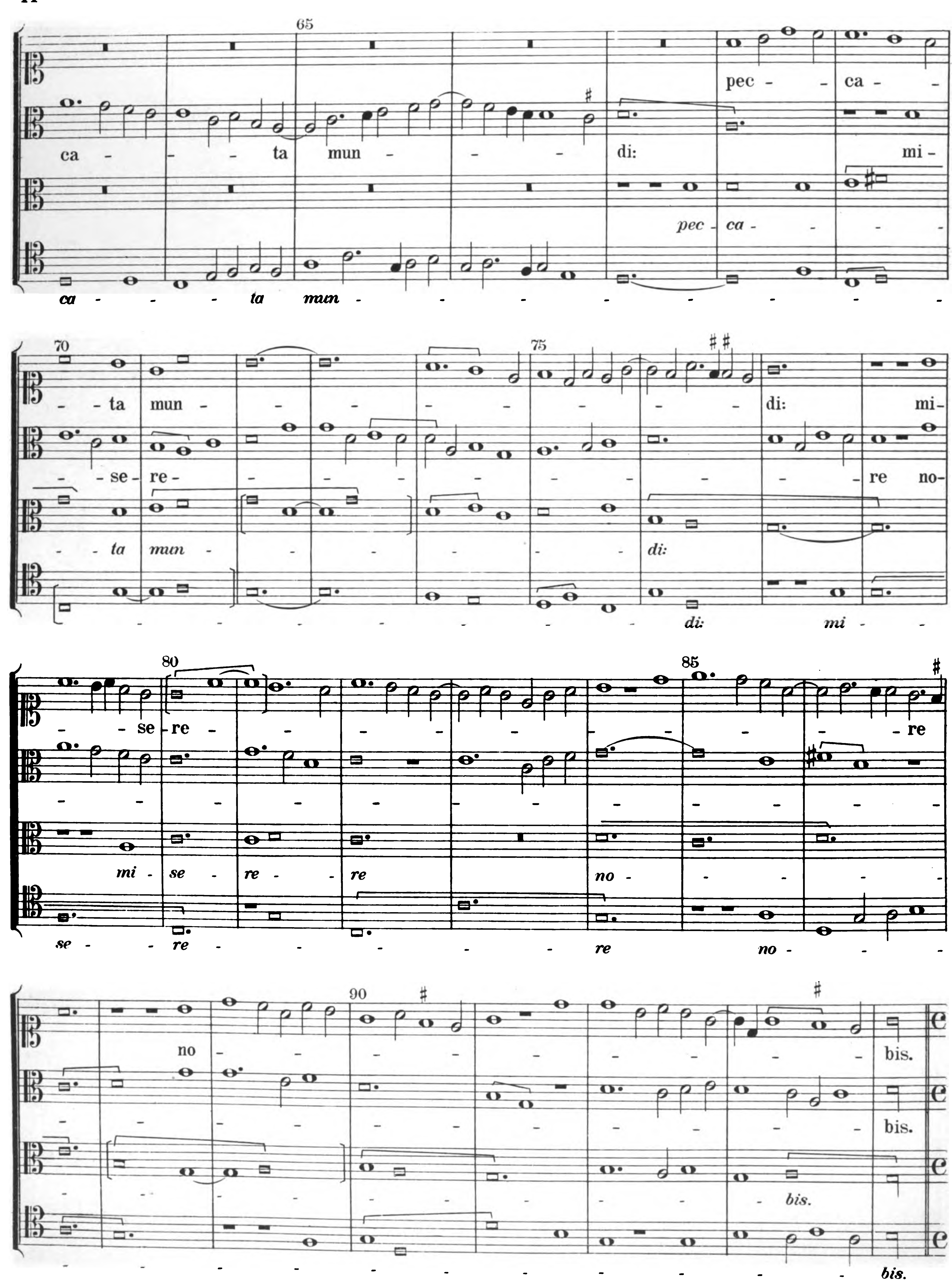
A - gnus De - - -
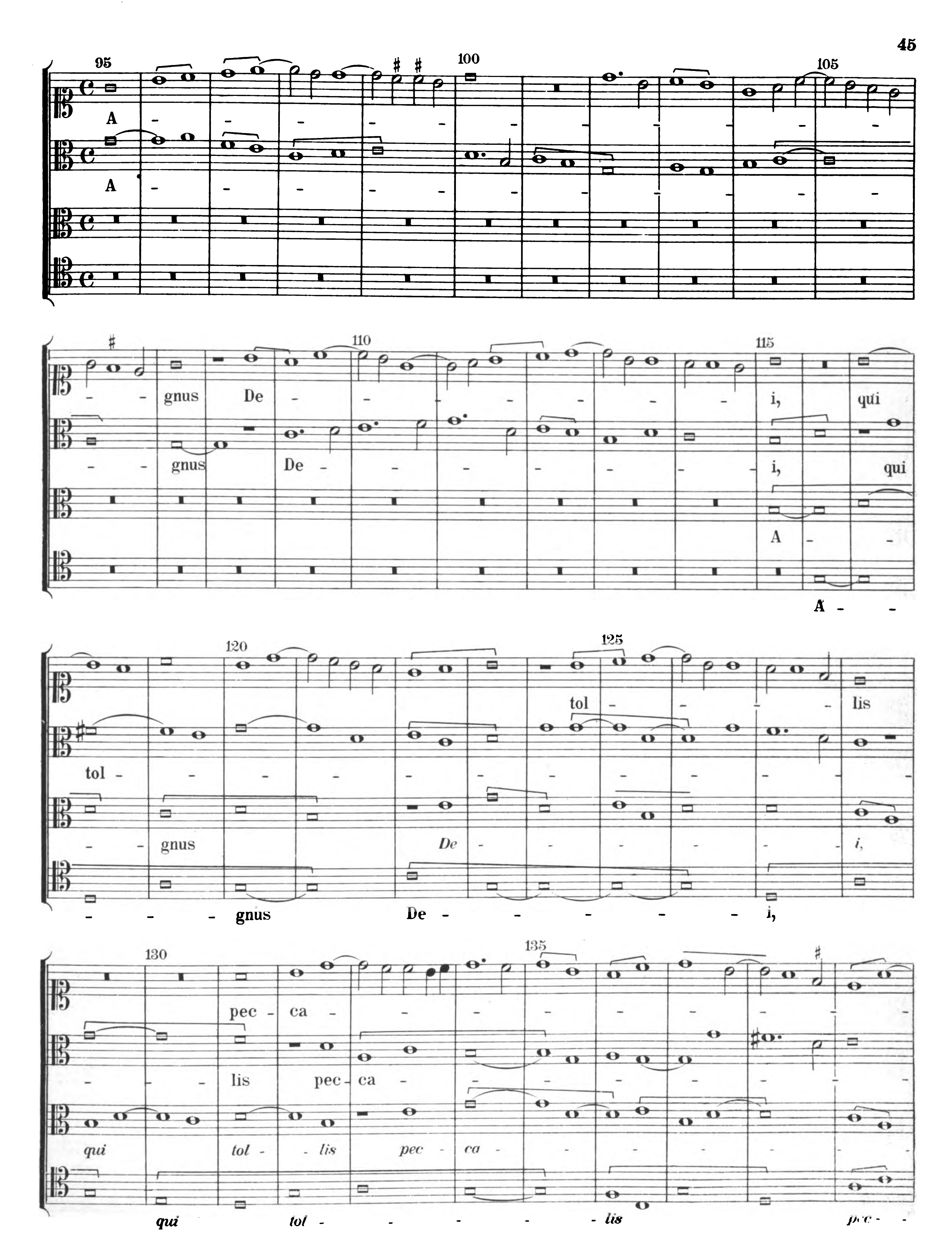
- - - i, qui tol - - - - - lis
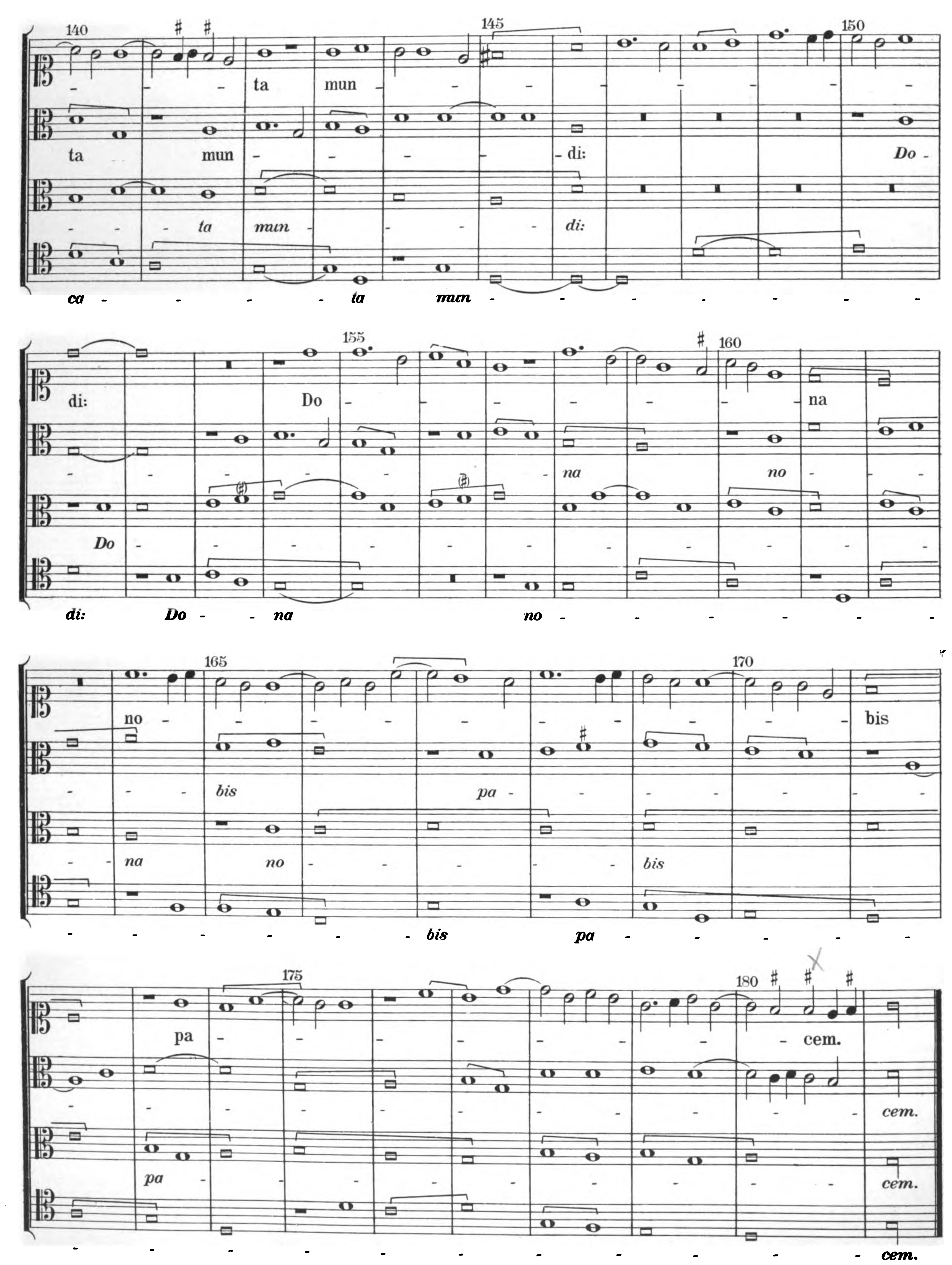
tol - - lis pec-

i, qui tol - - - - lis

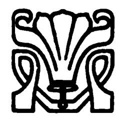
Pec-


65
pec - - ca - -
ca - - - ta mun - - - di: mi -
pec - ca - - - -
ca - - - ta mun - - - - - - - - -
70
75
- ta mun - - - - - - - di: mi-
- - se- re- - - - - - - - - re no-
- - ta mun - - - - - - di:
- - - - - - - - - - di: mi - -
80
85
- - se re - - - - - - - - - re
- - - - - - - - - - - - - -
mi - se - re - - re no - - - - -
se - - re - - - - - - re no - - -
90
no - - - - - - - - - - - bis.
- - - - - - - - - - - bis.
- - - - - - - bis.
- - - - - - - - - - - - bis.


95
100
105
A
A
110
115
gnus De i, qui
gnus De i, qui
A
A
120
125
tol lis
tol
gnus De i,
gnus De i,
130
135
pec ca
lis pec ca
qui tol lis pec ca
qui tol lis


140
145
150
ta mun - di:
ta mun - di: Do -
ta mun - di:
ca - ta mun -
155
160
di: Do - na
na no -
Do - - na
di: Do - na no -
165
170
no - bis
bis pa -
na no - bis
bis pa -
175
180
pa - cem.
cem.
pa - cem.
cem.

OKEGHEM:
MISSA „CAPUT"



Codex 88, fol. 286b bis 295a
O. Regkem, Missa „Caput"

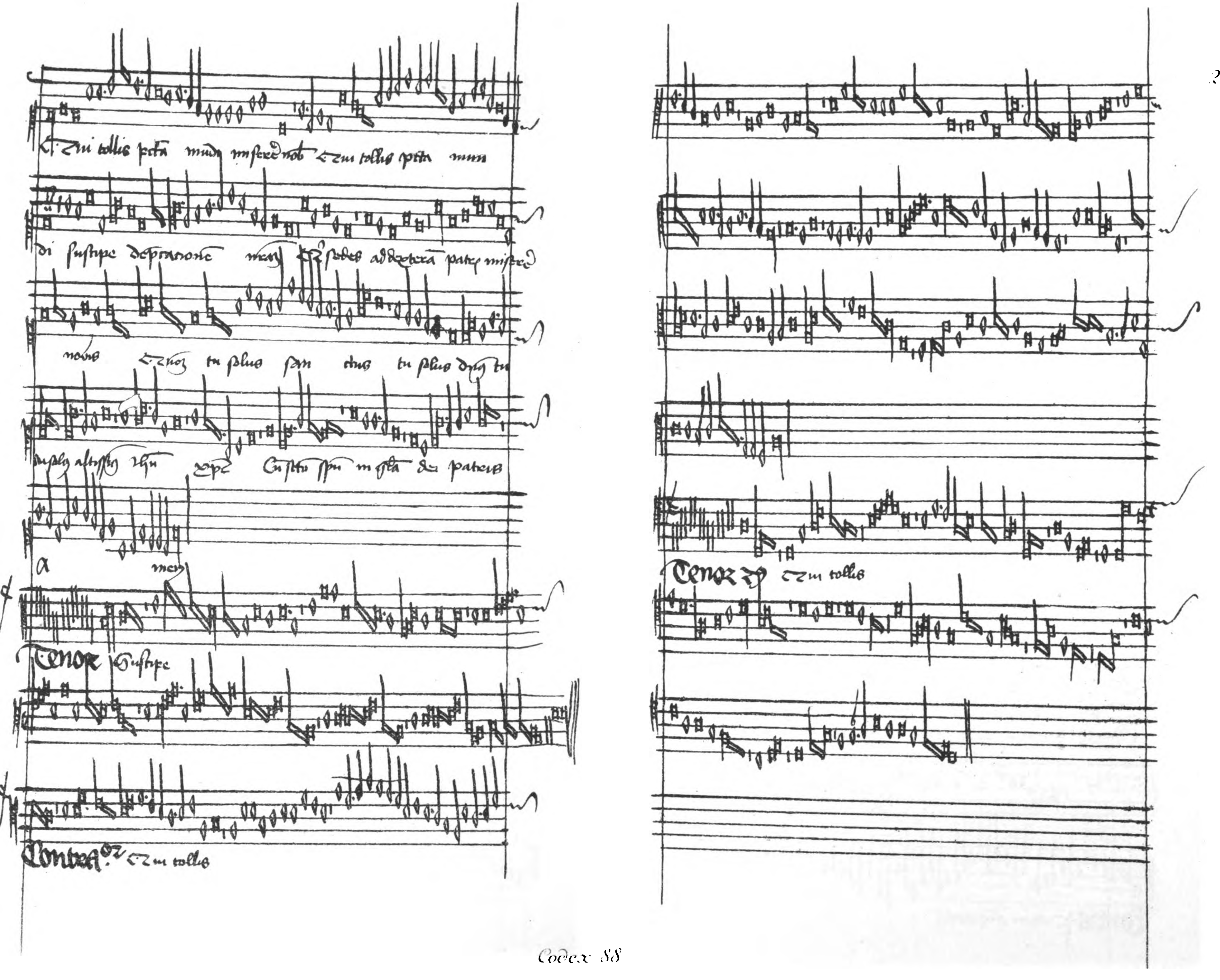
287b

288a

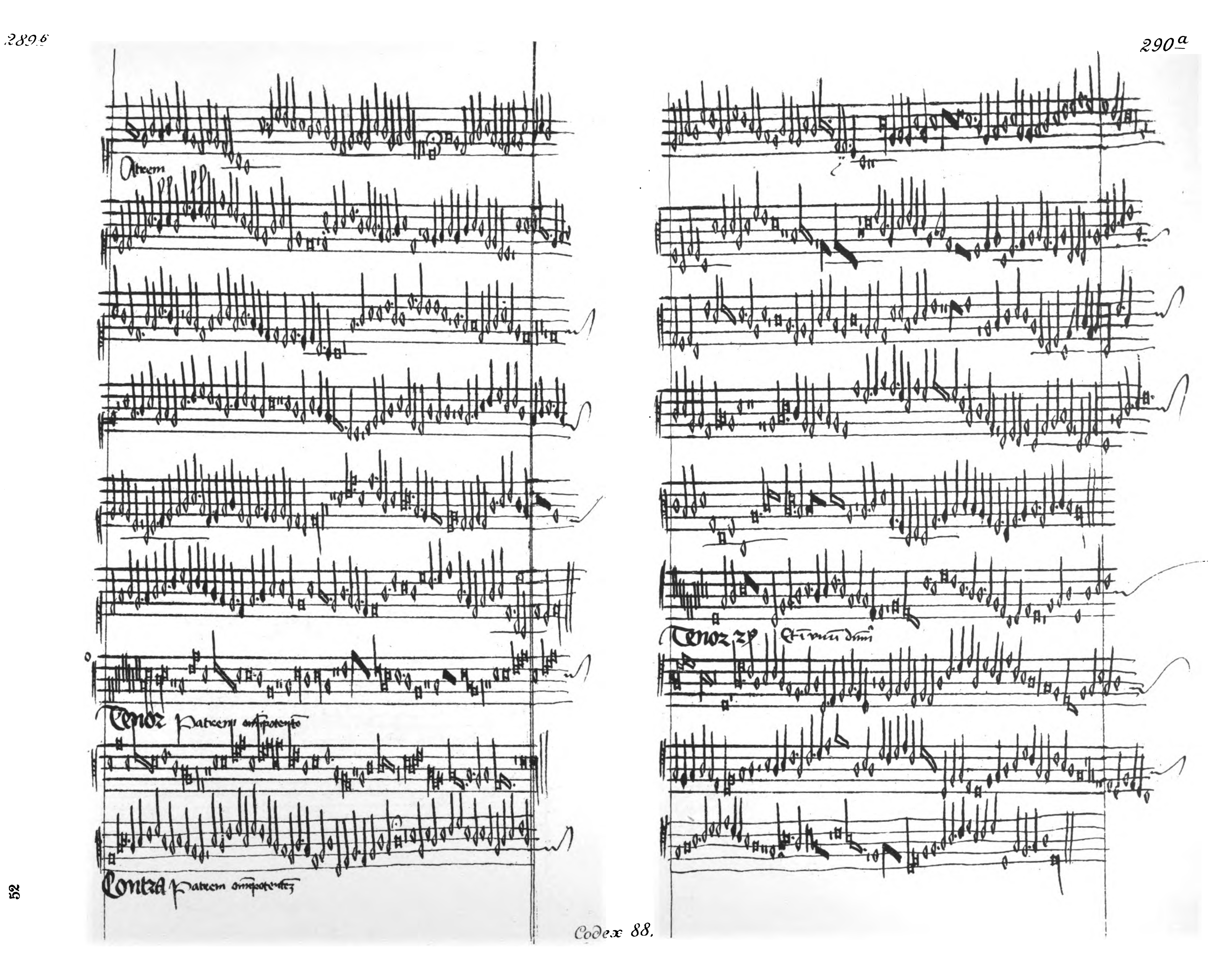
Codex 88

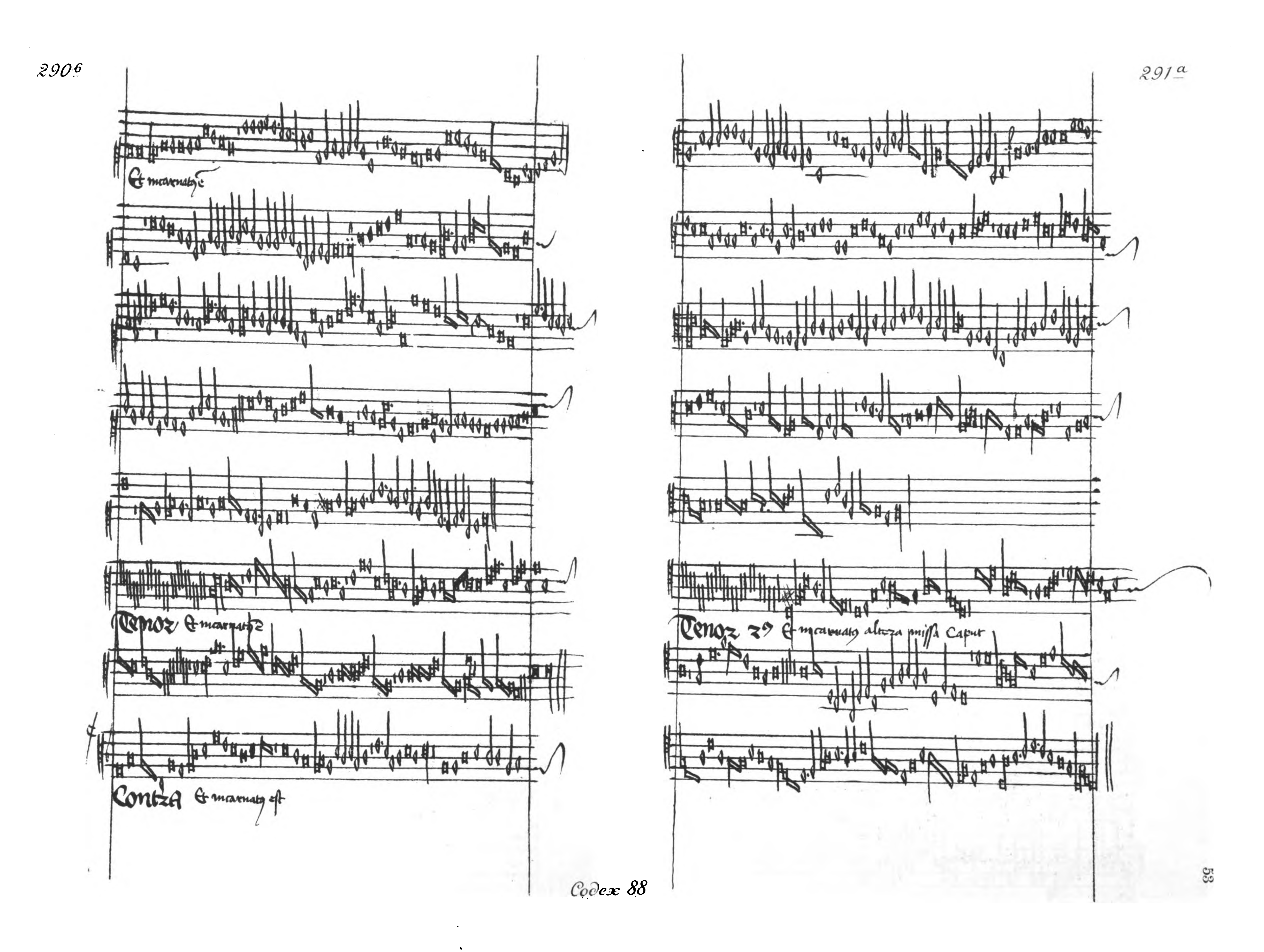
288 b

239 a



Codex 88


289b
290a
Tenor
Contra
Codex 88.


Et incarnatus
Tenor Et incarnatus
Contra Et incarnatus est
Tenor 2us Et incarnatus altera missa Caput

291 b

292 a

Sanctus

Pleni sunt

Osanna

Pleni sunt celi

Osanna

Tenor 2us Sanctus

Tenor Sanctus

celi
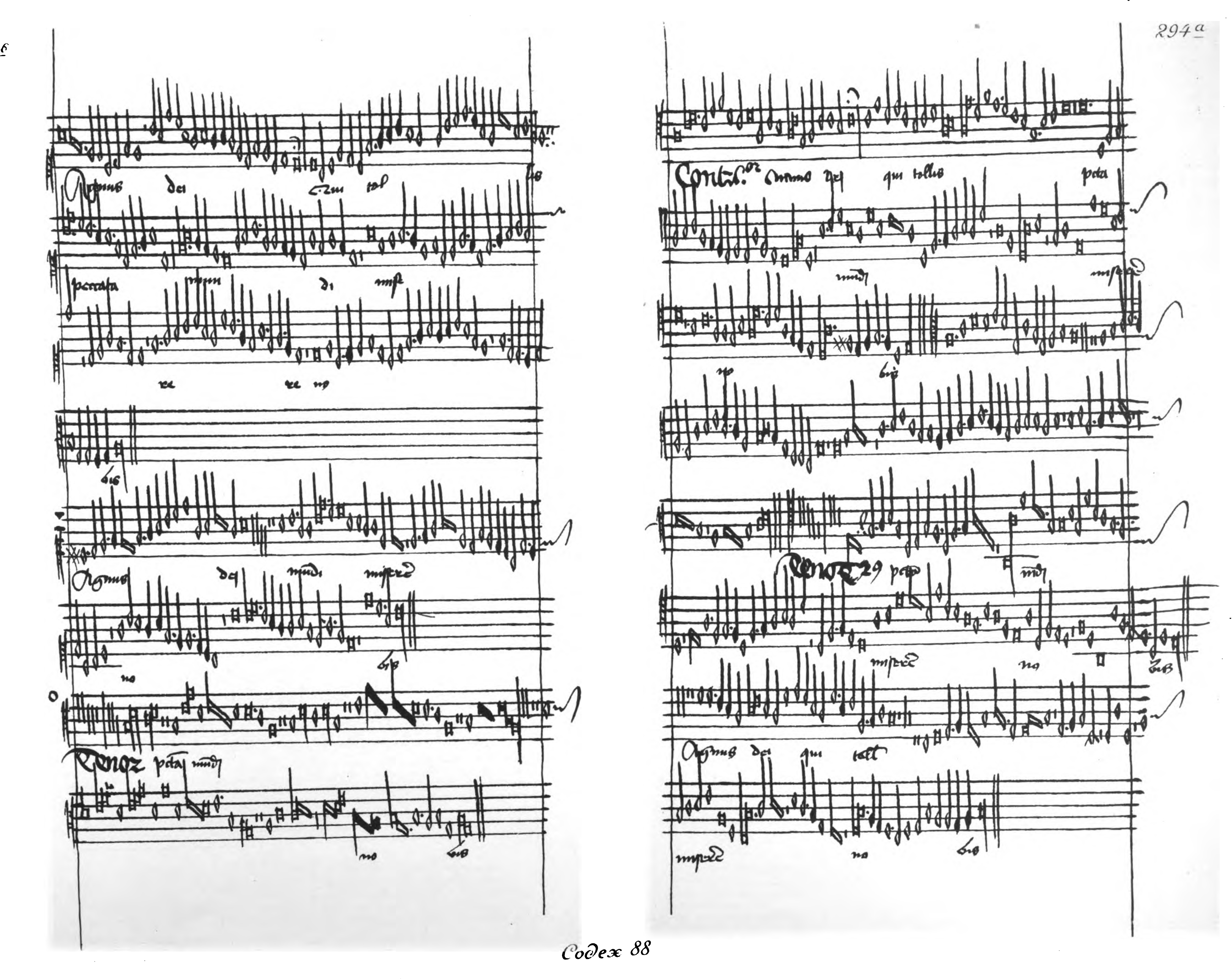
Pleni sunt

Osanna

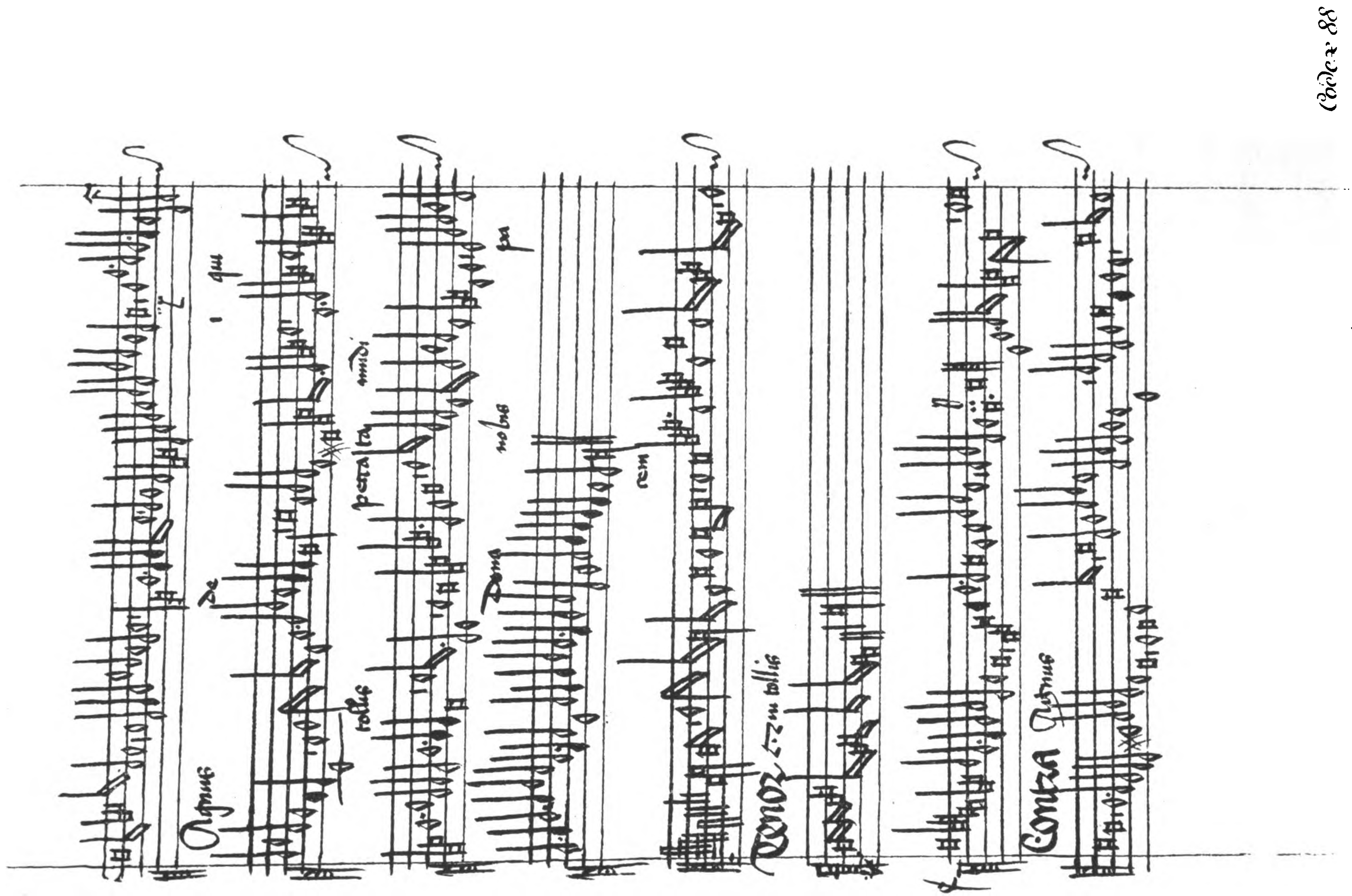
Contra 2 Sanctus

Codex 88

292b
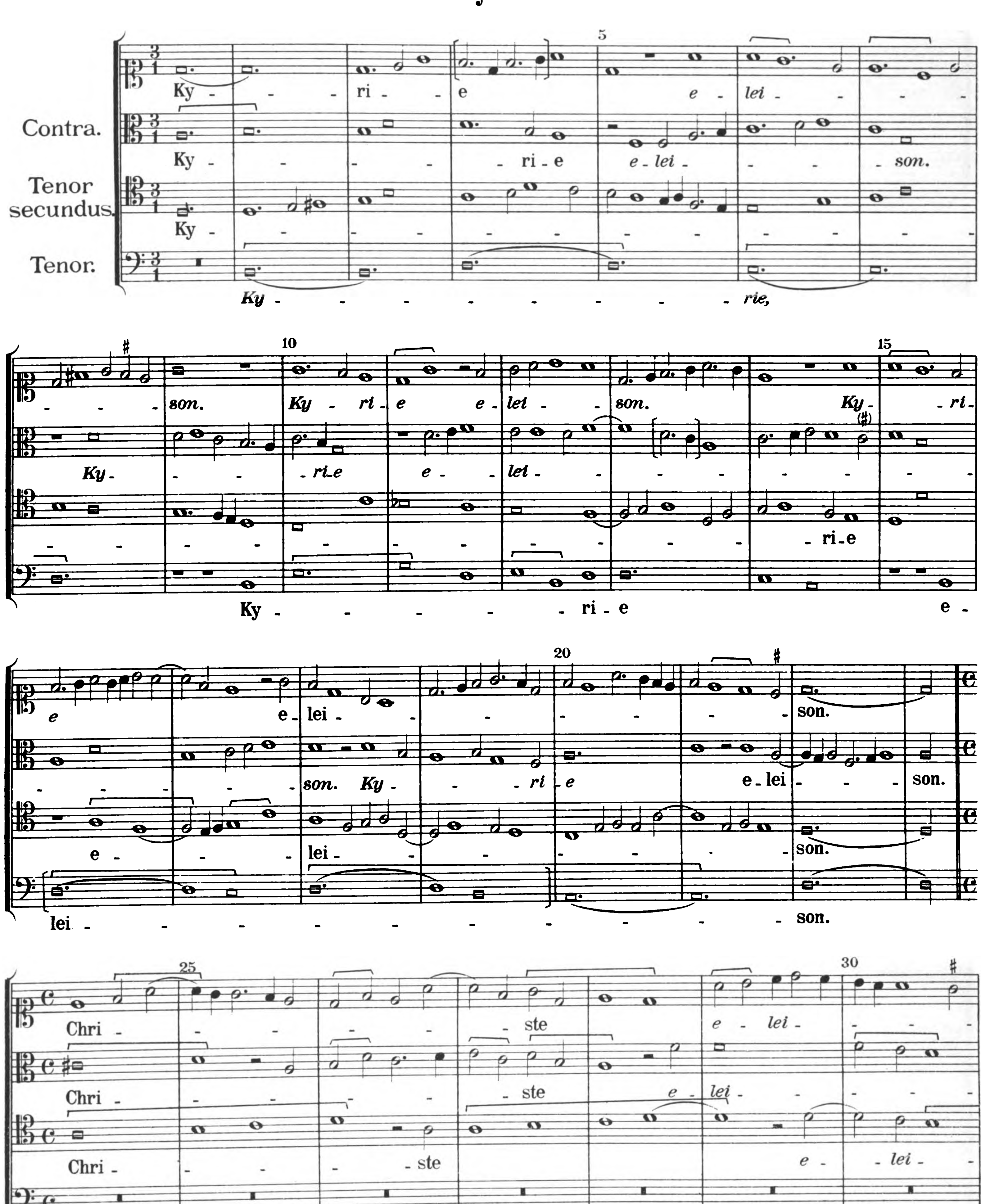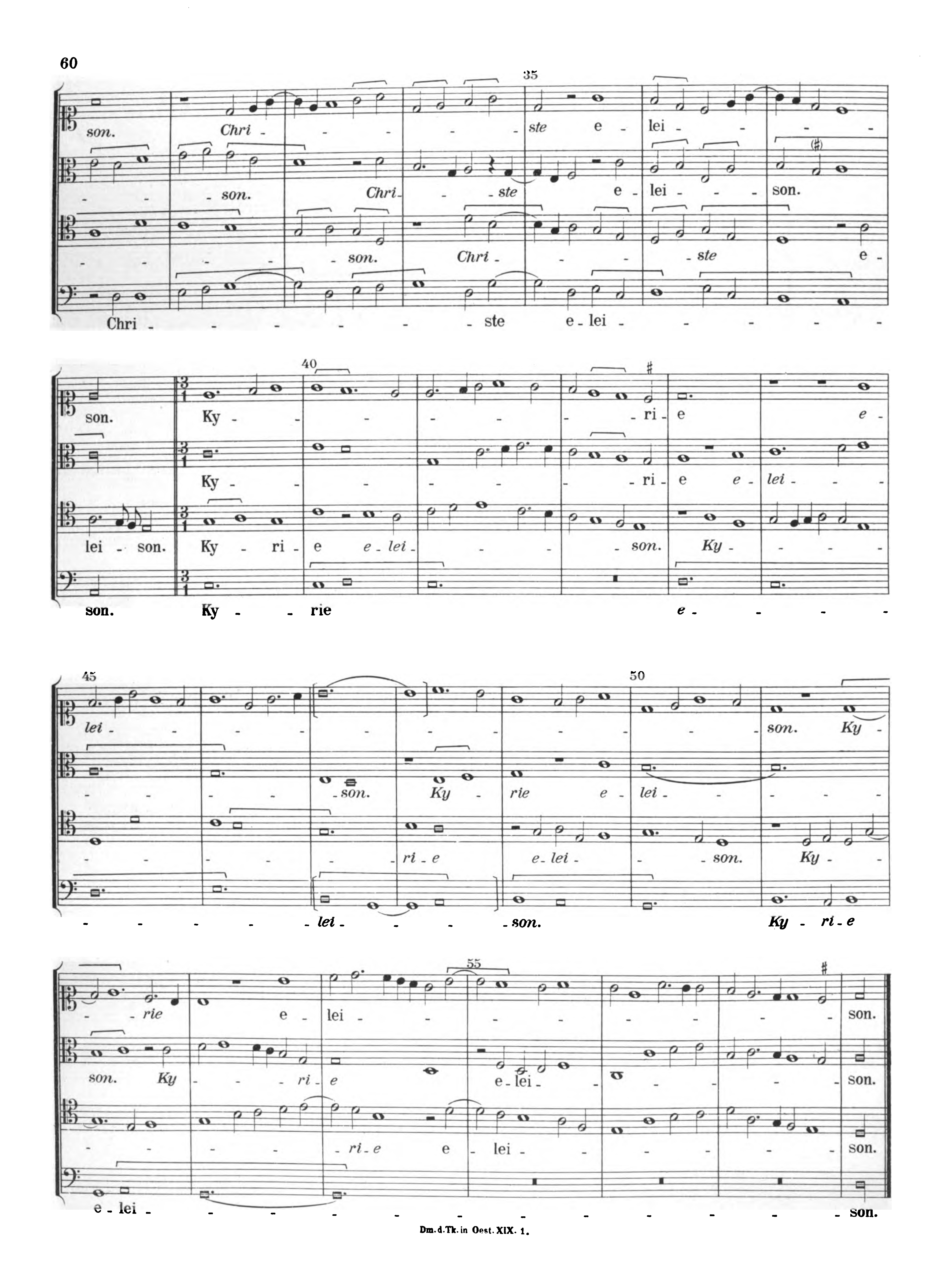


Codex 88
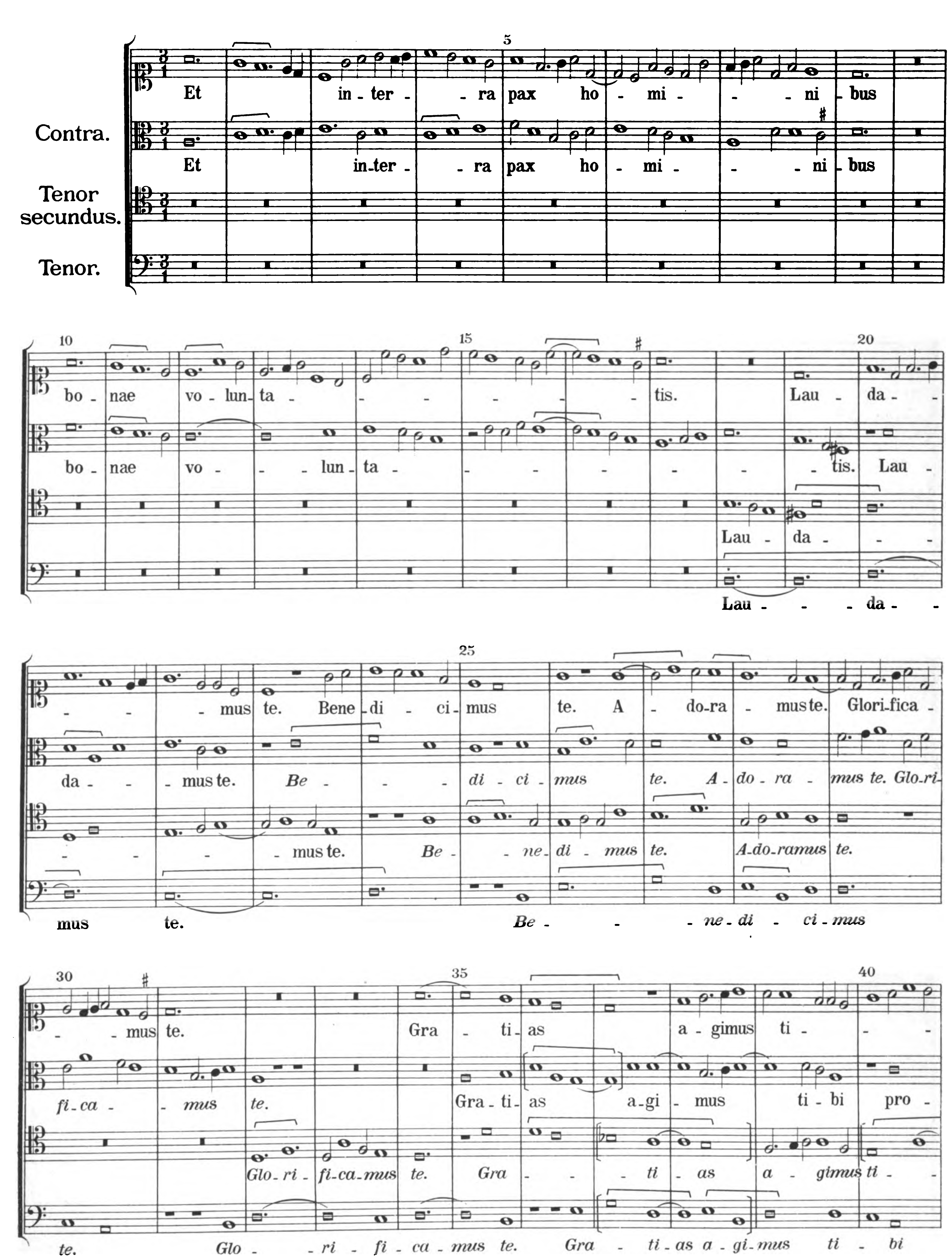


Jo. Okeghem, Missa „Caput."
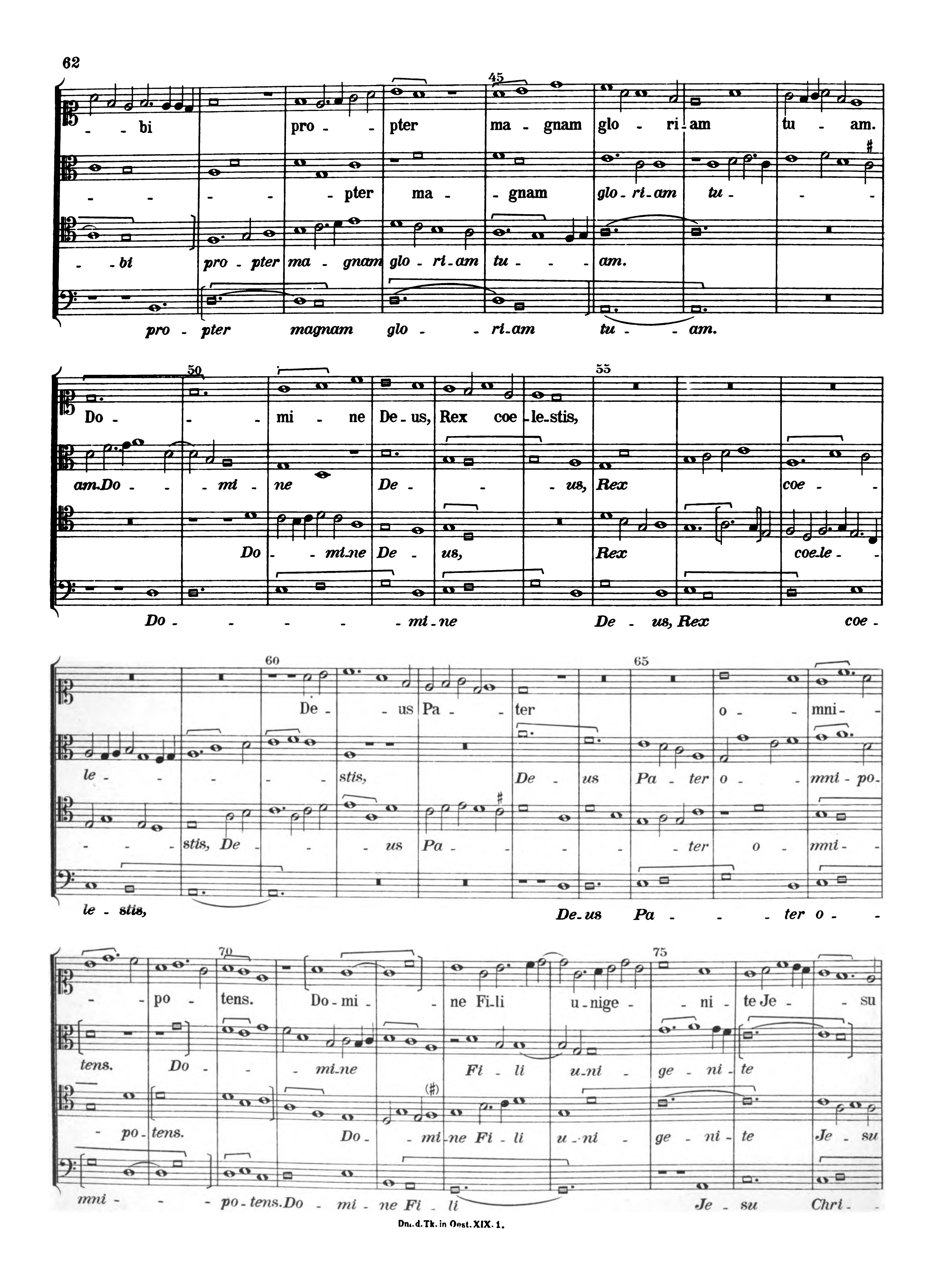
Kyrie.
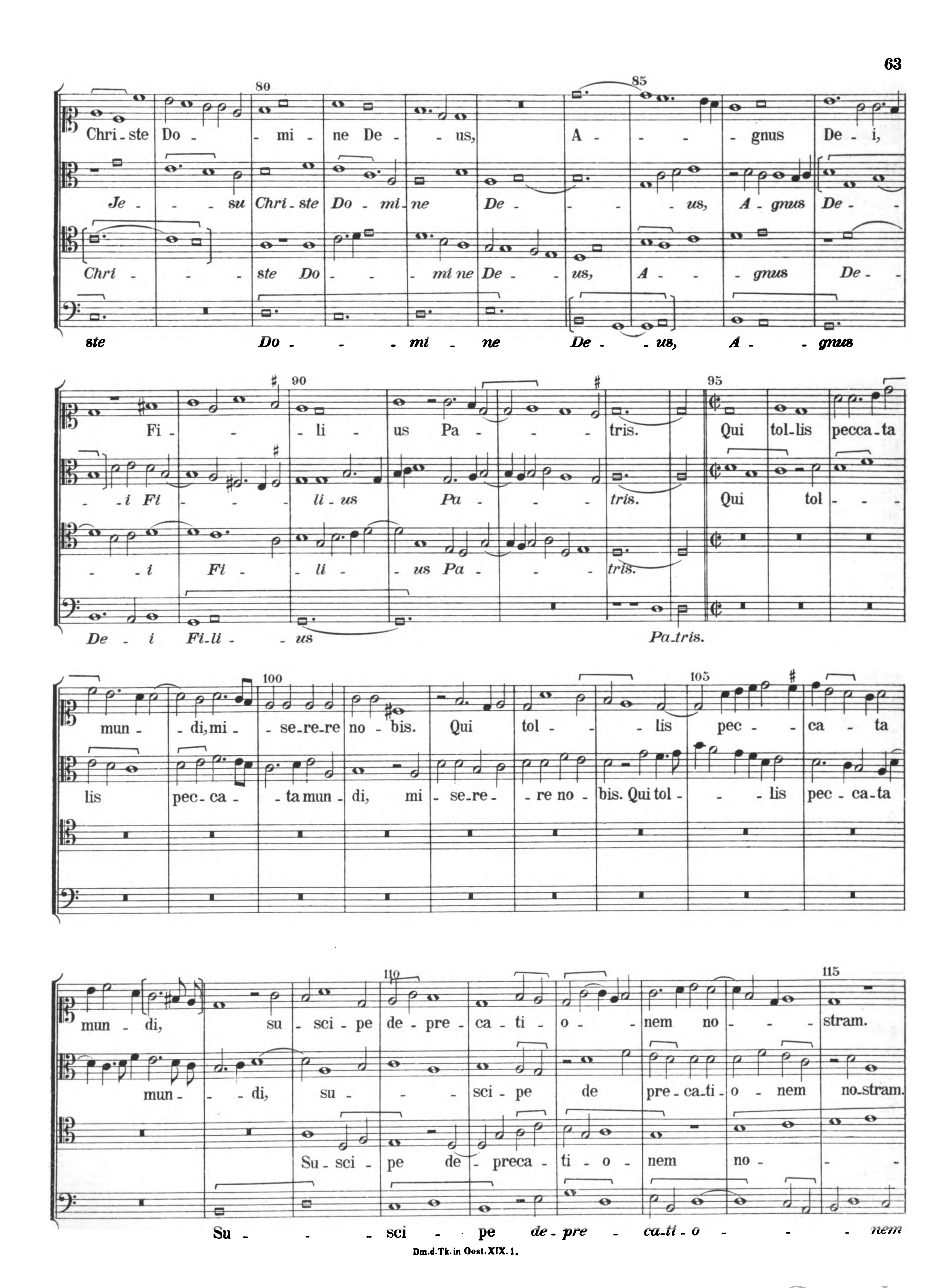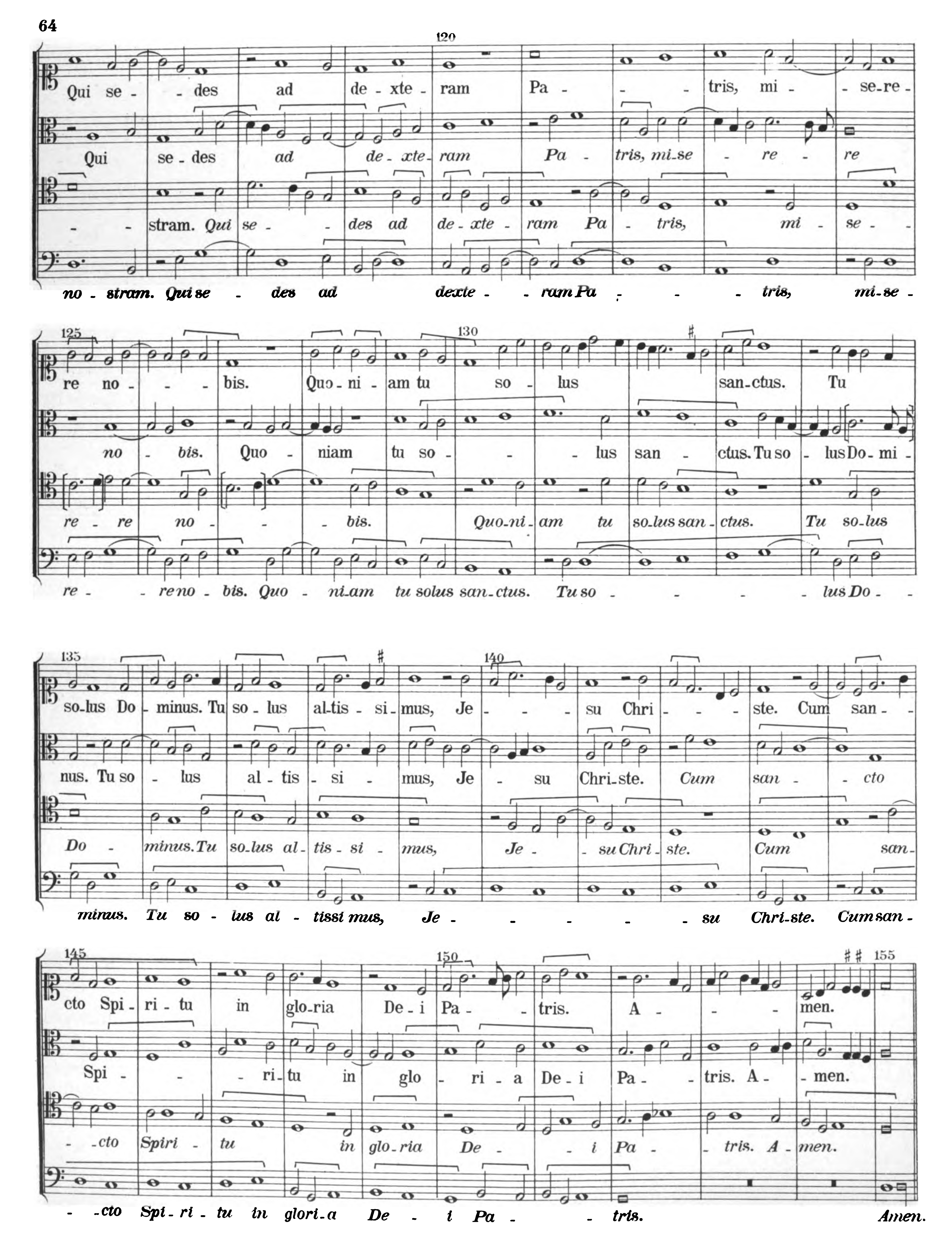



35
son. Chri - ste e - lei - son.
Chri - ste e - lei - son.
Chri - ste e -
Chri - ste e - lei -
40
son. Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - lei -
lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky -
son. Ky - rie e -
45
50
lei - son. Ky -
son. Ky - rie e - lei -
ri - e e - lei - son. Ky -
lei - son. Ky - ri - e
55
rie e - lei - son.
son. Ky - ri - e e - lei - son.
ri - e e - lei - son.
e - lei - son.

Gloria in excelsis Deo.
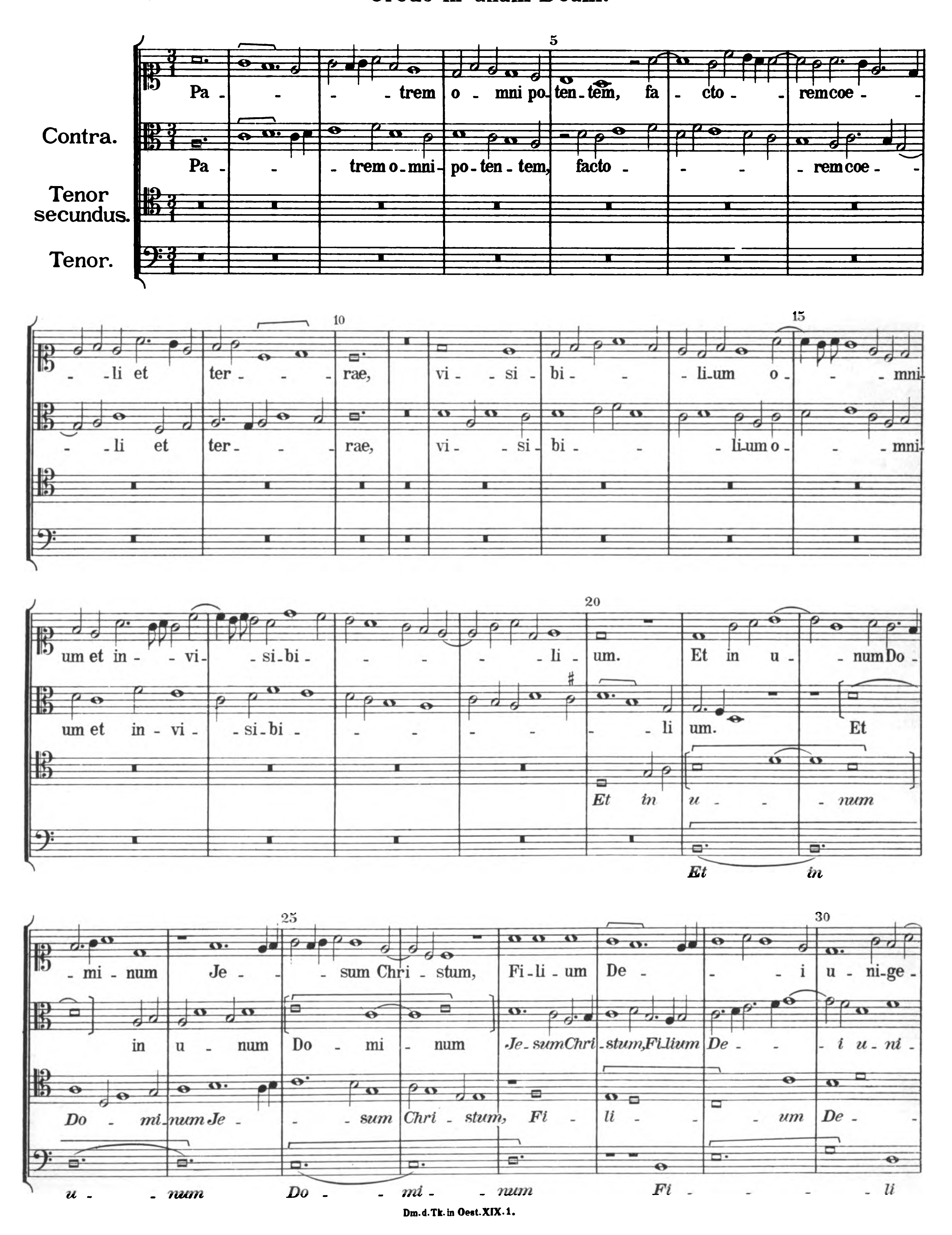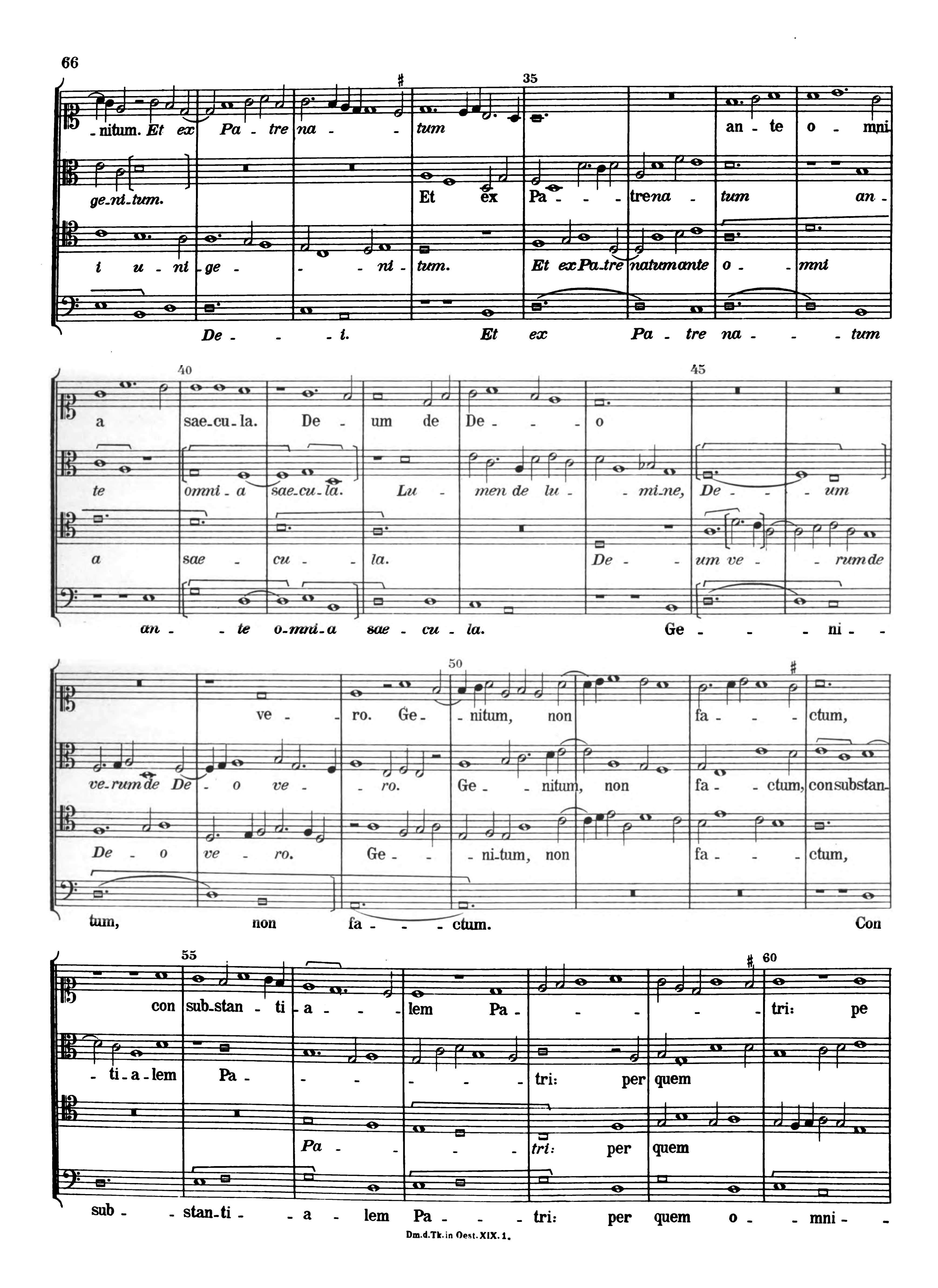



bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.
pter ma - gnam glo - ri - am tu -
bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.
pro - pter magnam glo - ri - am tu - am.
Do - mi - ne De - us, Rex coe - le - stis,
am. Do - mi - ne De - us, Rex coe -
Do - mi - ne De - us, Rex coe - le -
Do - mi - ne De - us, Rex coe -
De - us Pa - ter o - mni -
le - stis, De - us Pa - ter o - mni - po -
stis, De - us Pa - ter o - mni -
le - stis, De - us Pa - ter o -
po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - nige - ni - te Je - su
tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te
po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su
mni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li Je - su Chri -
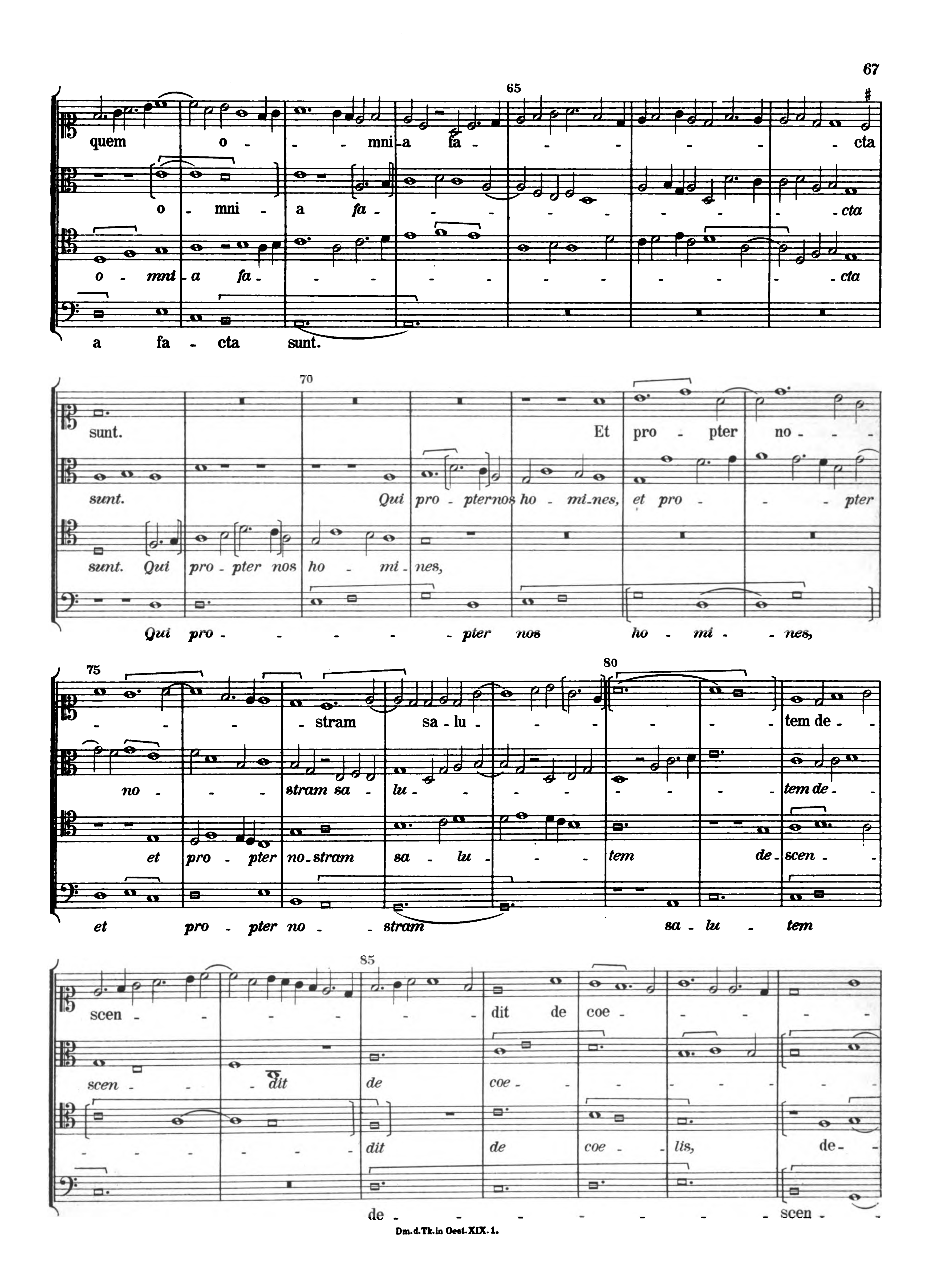

80
85
Chri - ste Do - - mi - ne De - - us, A - - - - gnus De - i,
Je - - - su Chri - ste Do - mi - ne De - - - - us, A - gnus De - -
Chri - - - ste Do - - - mi ne De - - us, A - - gnus De - -
ste Do - - - mi - ne De - - us, A - - gnus
90
95
Fi - - li - us Pa - - - tris. Qui tol - lis pecca - ta
- i Fi - - - li - us Pa - - - tris. Qui tol - - -
- - i Fi - - li - - us Pa - - - - tris.
De - i Fi - li - - us Pa - tris.
100
105
mun - - di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - - lis pec - - ca - ta
lis pec - ca - - ta mun - di, mi - se - re - - re no - bis. Qui tol - - - lis pec - ca - ta
110
115
mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - - nem no - - - stram.
mun - - di, su - - - sci - pe de pre - ca - ti - o - nem no - stram.
Su - sci - pe de - preca - ti - o - nem no - -
Su - - - sci - pe de - pre - ca - ti - o - - - nem
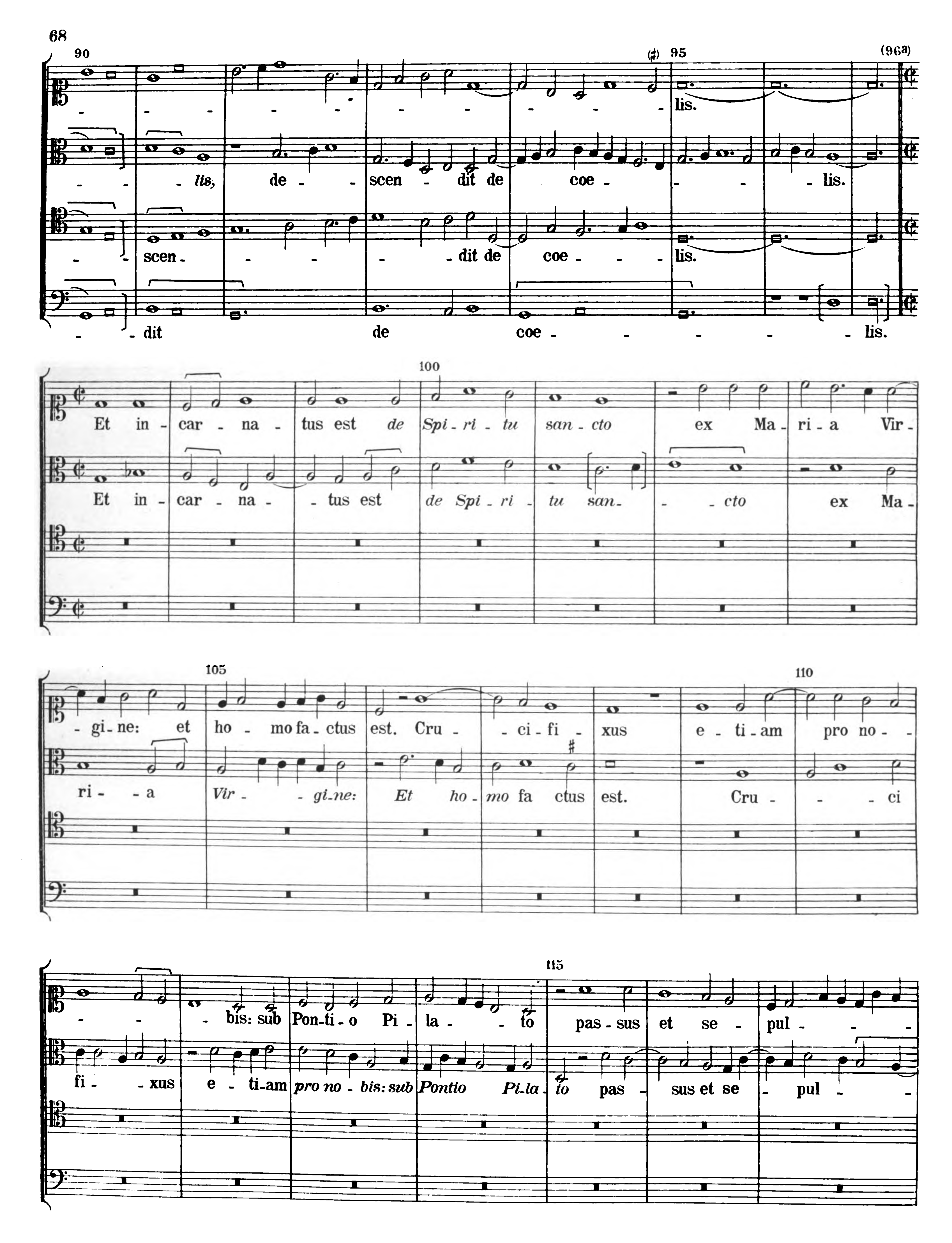

120
Qui se - - des ad de - xte - ram Pa - - - tris, mi - - se-re -
Qui se - des ad de - xte - ram Pa - tris, mi-se - re - re
- - stram. Qui se - - des ad de - xte - ram Pa - tris, mi - se -
no - stram. Qui se - des ad dexte - - ram Pa - - - tris, mi-se -
125 130
re no - - - bis. Quo - ni - am tu so - lus san-ctus. Tu
no - bis. Quo - niam tu so - - - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi -
re - re no - - - bis. Quo-ni - am tu so-lus san - ctus. Tu so-lus
re - - re no - bis. Quo - ni-am tu solus san-ctus. Tu so - - - - lus Do -
135 140
so-lus Do - minus. Tu so - lus al-tis - si - mus, Je - - - su Chri - - - ste. Cum san -
nus. Tu so - lus al - tis - si - mus, Je - su Chri-ste. Cum san - - cto
Do - minus. Tu so-lus al - tis - si - mus, Je - - su Chri - ste. Cum san-
minus. Tu so - lus al - tissi mus, Je - - - - - - su Chri-ste. Cum san -
145 150 155
cto Spi - ri - tu in glo-ria De - i Pa - - tris. A - - - men.
Spi - - ri-tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.
- cto Spiri - tu in glo-ria De - - i Pa - tris. A - men.
- cto Spi - ri - tu in glori - a De - i Pa - - tris. Amen.
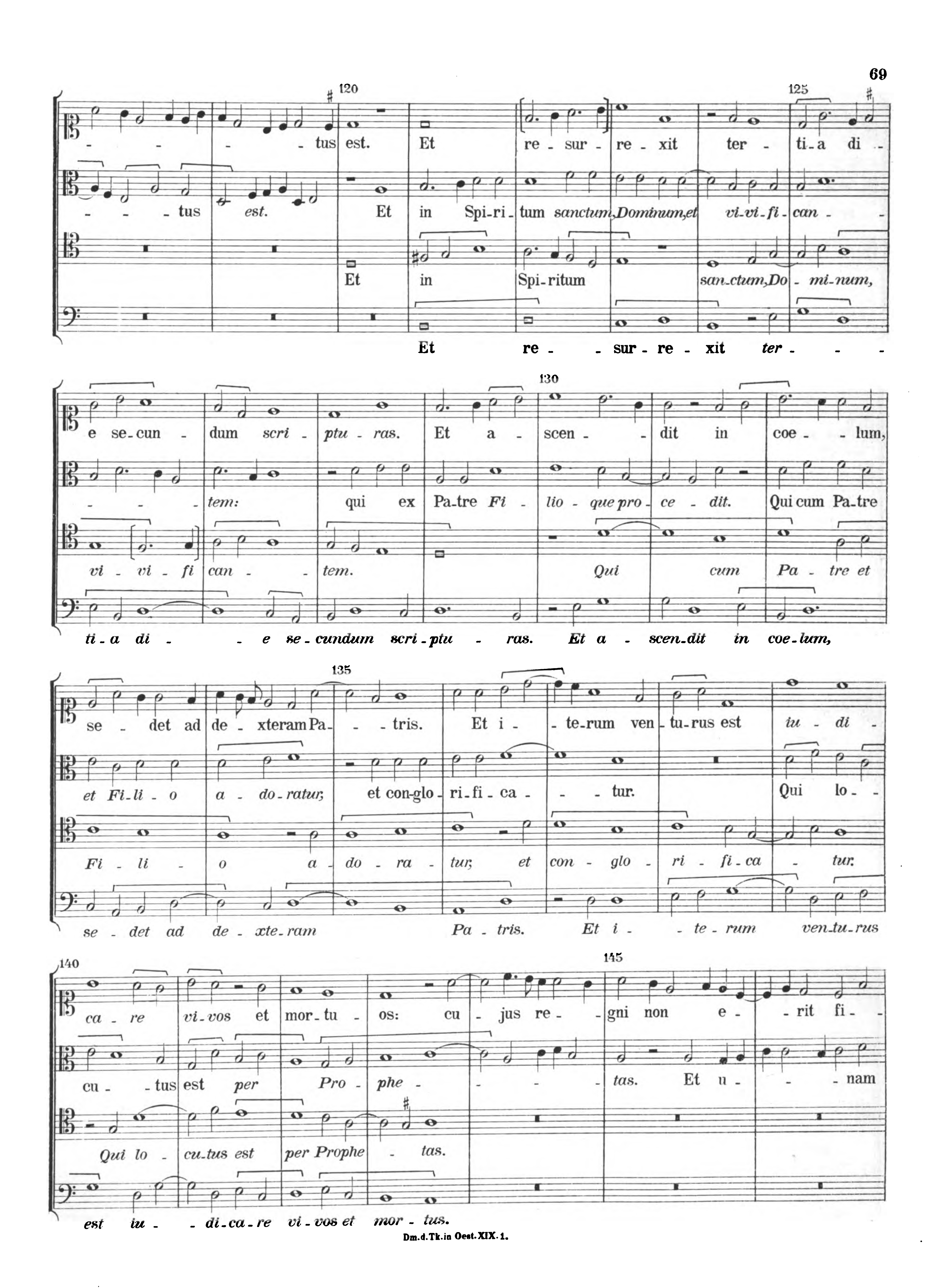
Credo in unum Deum.
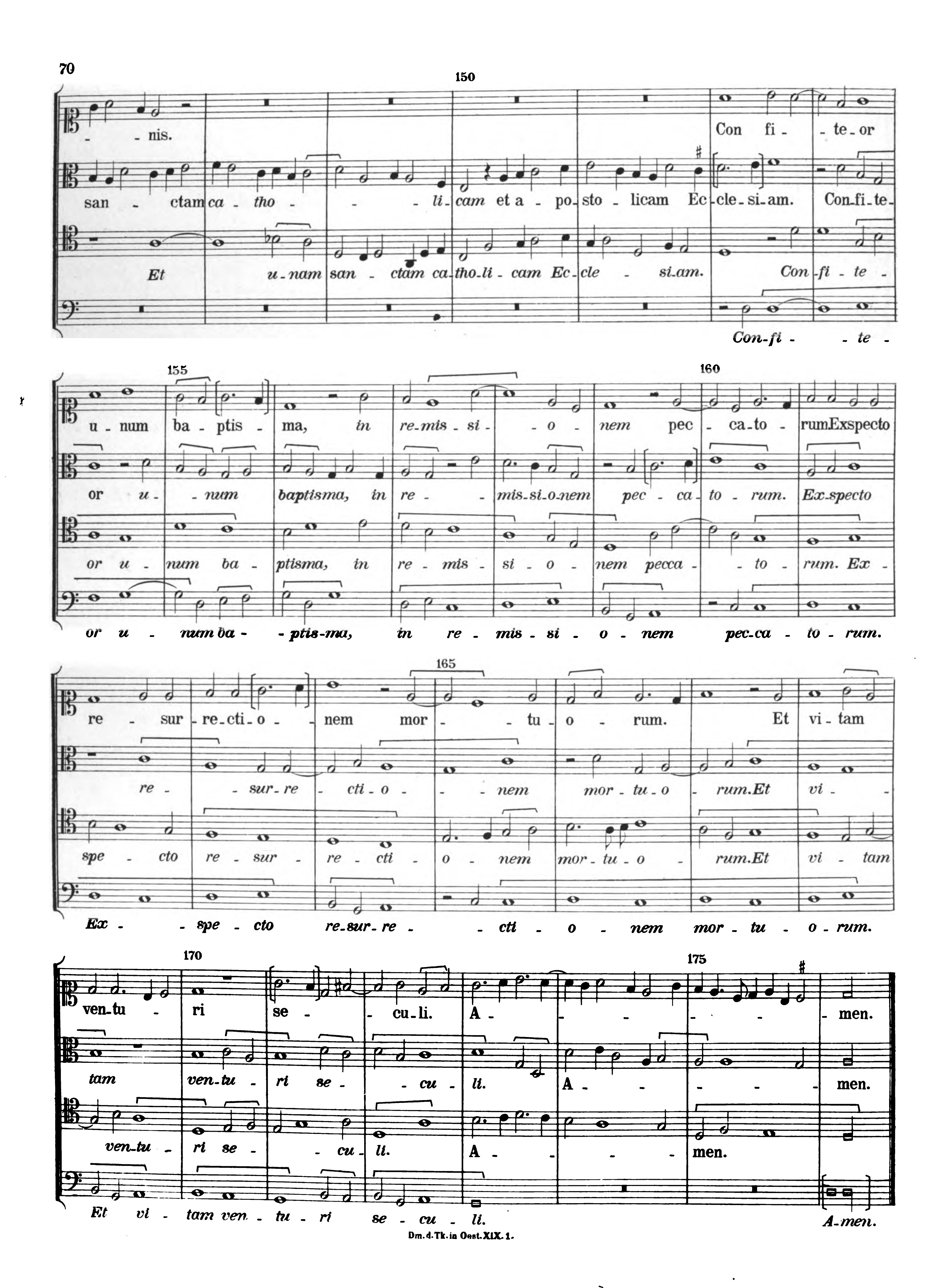



-nitum. Et ex Pa-tre na- - tum an-te o- mni
ge-ni-tum. Et ex Pa- - - trena - tum an-
i u-ni-ge- - - ni-tum. Et ex Pa-tre natum ante o- mni
De- - - i. Et ex Pa-tre na- - - tum
a sae-cu-la. De- um de De- - - o
te omni-a sae-cu-la. Lu- men de lu- - mi-ne, De- - um
a sae- cu- la. De- um ve- - rum de
an- te o-mni-a sae- cu- la. Ge- - - ni-
ve- ro. Ge- nitum, non fa- - - ctum,
ve-rum de De- o ve- - ro. Ge- - nitum, non fa- - ctum, consubstan-
De- o ve- ro. Ge- - ni-tum, non fa- - - ctum,
tum, non fa- - - ctum. Con
con sub-stan- ti- a- - lem Pa- - - - tri: pe
-ti-a-lem Pa- - - - - tri: per quem
Pa- - - tri: per quem
sub- stan-ti- - a- lem Pa- - - tri: per quem o- - mni-
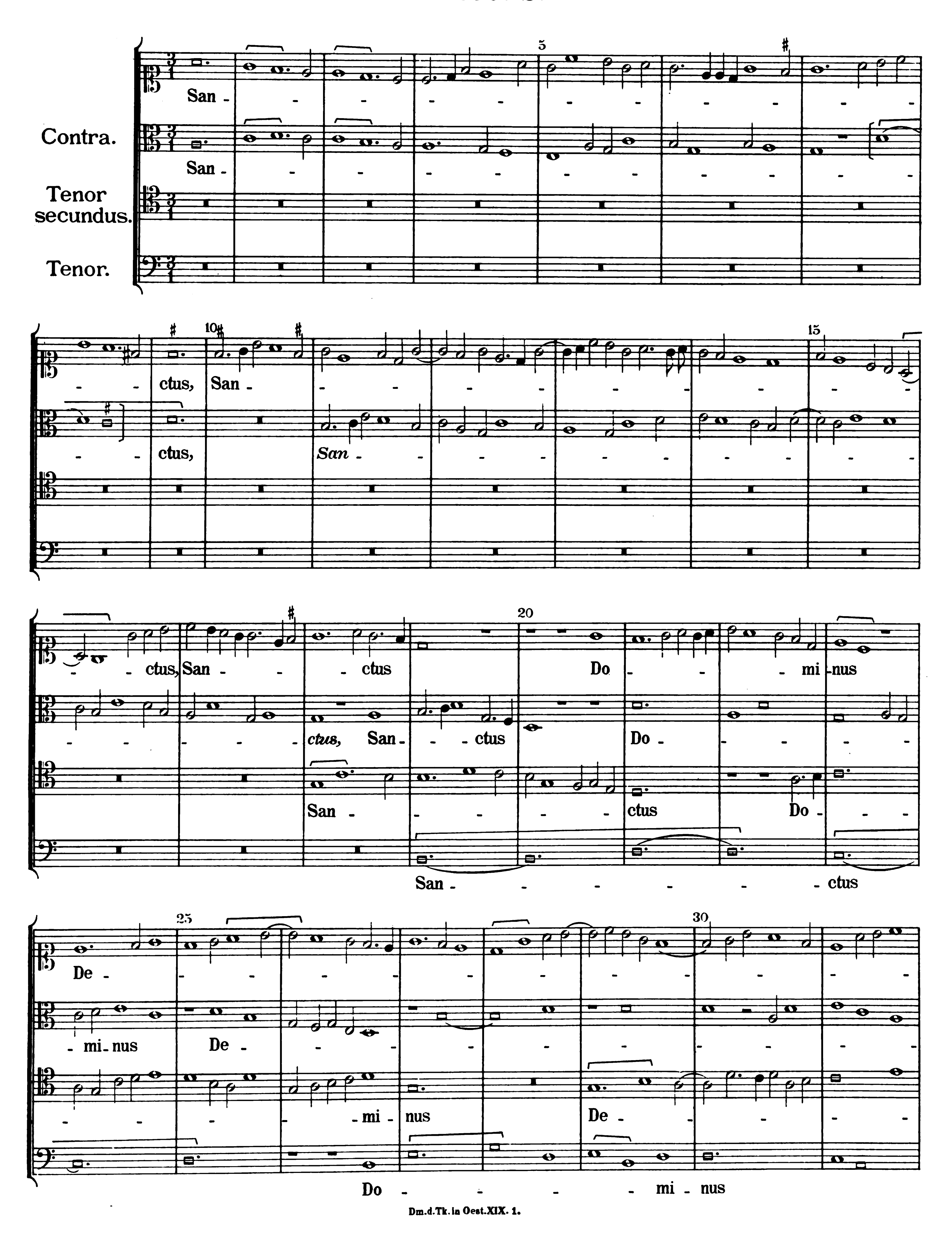

65
quem o - - mni - a fa - - - - - - - cta
o - mni - a fa - - - - - - - - - cta
o - mni - a fa - - - - - - - - - - cta
a fa - cta sunt.
70
sunt. Et pro - pter no - - -
sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et pro - - - pter
sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes,
Qui pro - - - - pter nos ho - mi - - nes,
75
80
- - - - stram sa - lu - - - - - - tem de - -
no - - - stram sa - lu - - - - - - - tem de - -
et pro - pter no - stram sa - lu - - - tem de - scen -
et pro - pter no - - stram sa - lu - tem
85
scen - - - - - dit de coe - - - - -
scen - - - dit de coe - - - - - -
- - - - - - dit de coe - lis, de -
de - - - - - - - - scen -
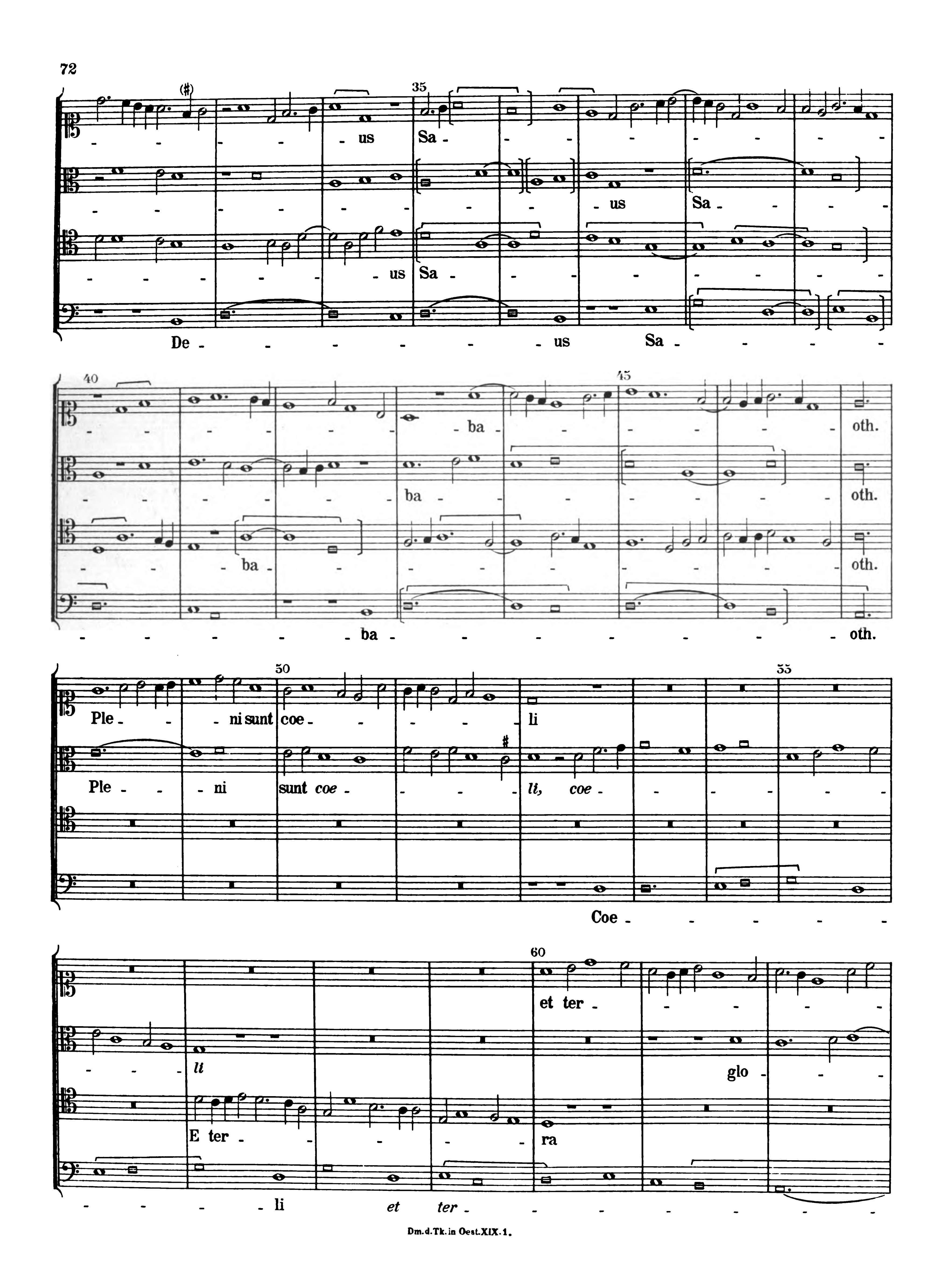

90
(♯) 95
(96a)
lis.
lis, de - scen - dit de coe - lis.
scen - dit de coe - lis.
dit de coe - lis.
100
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri - a Vir -
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto ex Ma -
105
110
gi - ne: et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -
ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa ctus est. Cru - ci
115
bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se - pul -
fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub Pontio Pi - la - to pas - sus et se - pul -


120
125
- - - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -
- - tus est. Et in Spi - ri - tum sanctum, Dominum, et vi - vi - fi - can -
Et in Spiritum san - ctum, Do - mi - num,
Et re - - sur - re - xit ter - - -
130
e se - cun - dum scri - ptu - ras. Et a - scen - - dit in coe - - lum,
- - - tem: qui ex Pa - tre Fi - lio - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre
vi - vi - fi can - tem. Qui cum Pa - tre et
ti - a di - - e se - cundum scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in coe - lum,
135
se - det ad de - xteram Pa - - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est iu - di -
et Fi - li - o a - do - ratur, et con - glo - ri - fi - ca - - tur. Qui lo -
Fi - li - o a - do - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur.
se - det ad de - xte - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus
140
145
ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi -
cu - tus est per Pro - phe - - - tas. Et u - - nam
Qui lo - cu - tus est per Prophe - tas.
est iu - - di - ca - re vi - vos et mor - tus.
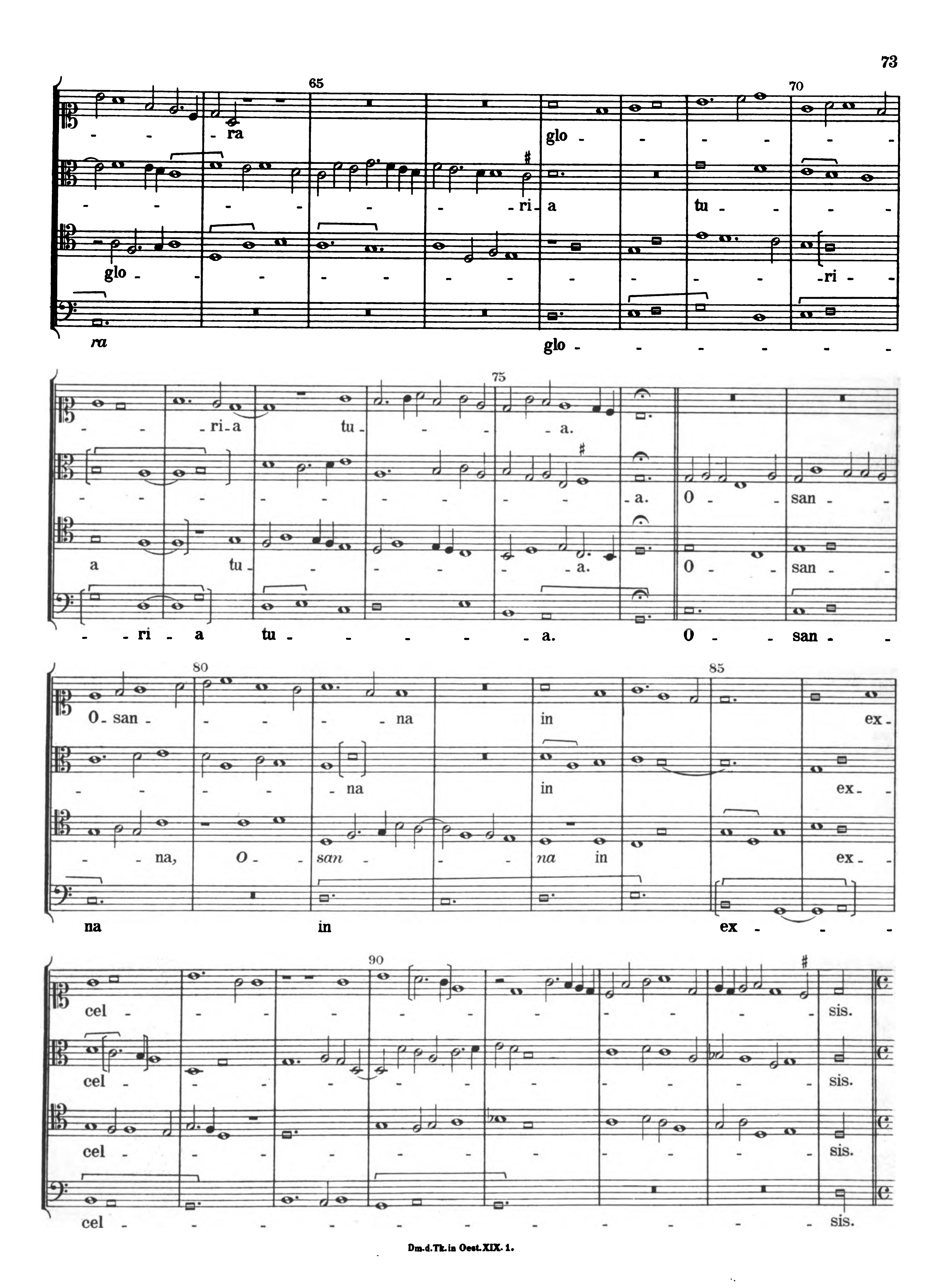

150
- nis. Con fi - te - or
san - ctam ca tho - - li - cam et a - po - sto - licam Ec - cle - si - am. Con - fi - te -
Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te -
Con - fi - - te -
155
160
u - num ba - ptis - ma, in re - mis - si - - o - nem pec - ca - to - rum Exspecto
or u - - num baptisma, in re - - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Ex - specto
or u - num ba - ptisma, in re - mis - si - o - nem pecca - - to - rum. Ex -
or u - num ba - - ptis - ma, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.
165
re - sur - re - cti - o - - nem mor - - tu - o - rum. Et vi - tam
re - - sur - re - cti - o - - - nem mor - tu - o - rum. Et vi - -
spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam
Ex - - spe - cto re - sur - re - - cti - o - nem mor - tu - o - rum.
170
175
ven - tu - ri se - cu - li. A - - - - - men.
tam ven - tu - ri se - - cu - li. A - - - - men.
ven - tu - ri se - - cu - li. A - - - men.
Et vi - tam ven - tu - ri se - cu - li. A - men.
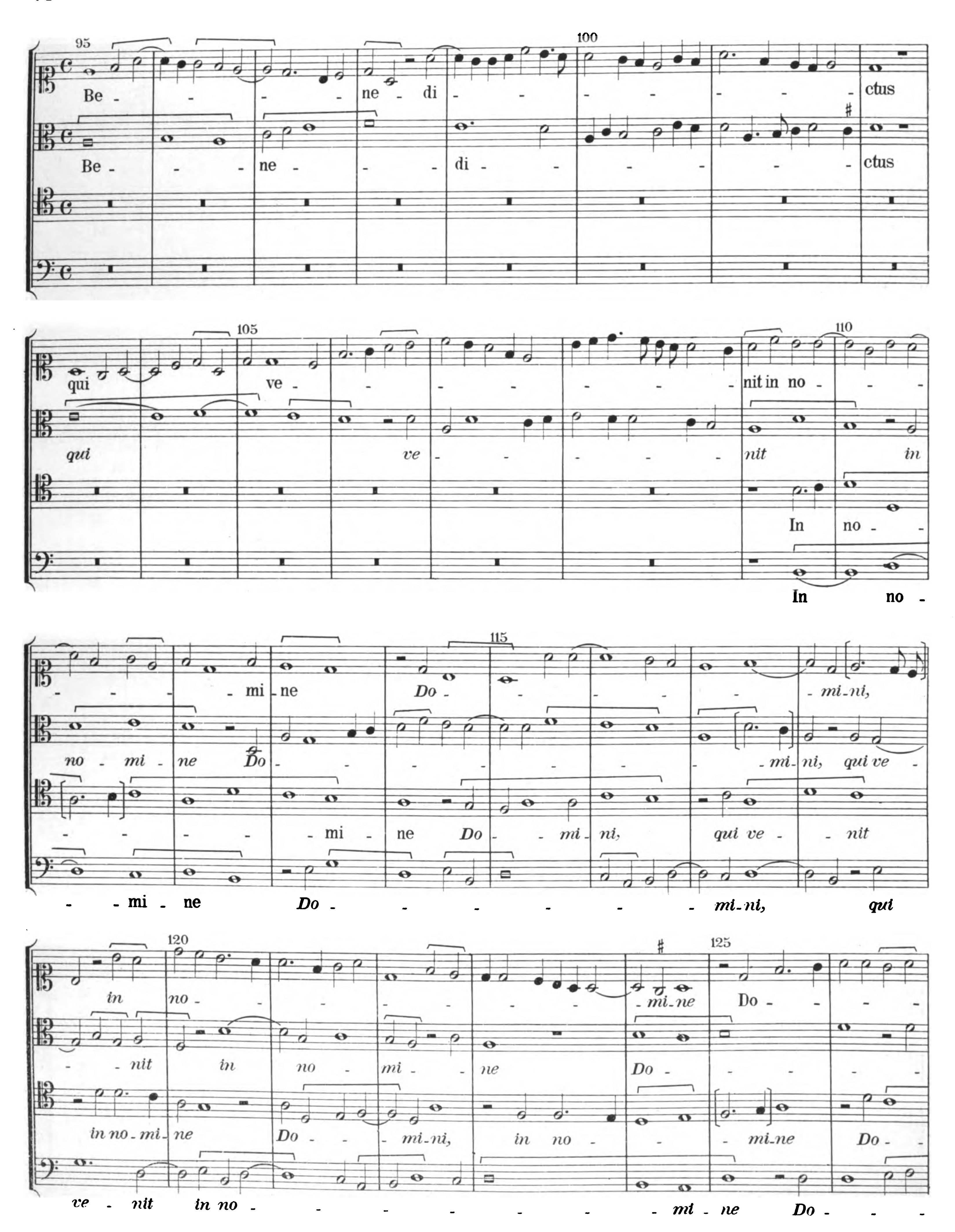
Sanctus.
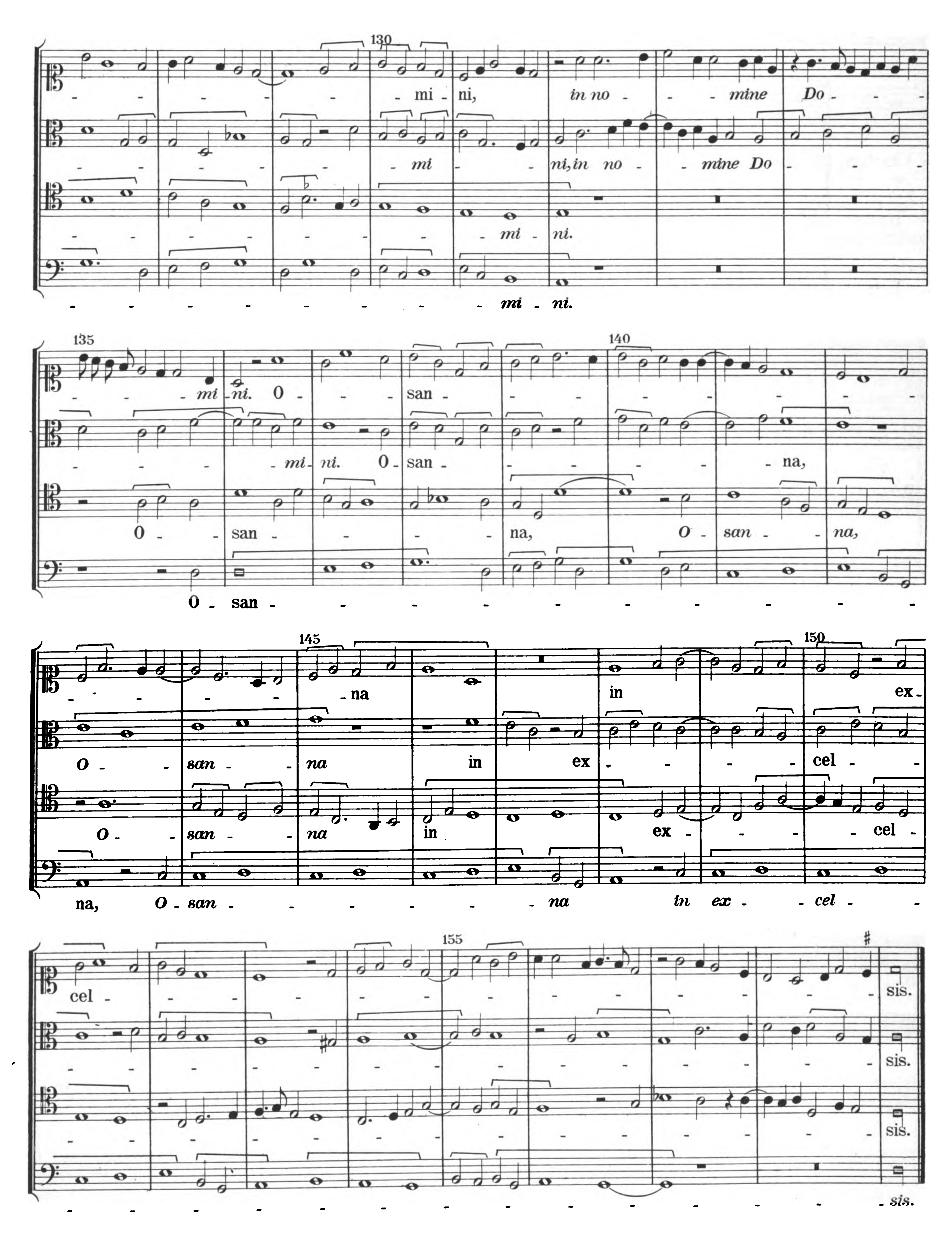

Contra.
Tenor secundus.
Tenor.
5
10
15
20
25
30
San - - - - - - - - - - - ctus, San - - - - - - - - - - - - - - ctus, San - - - - ctus Do - - - mi - nus De - - - - - - - - - - - - - - -
San - - - - - - - - - - - - ctus,
San - - - - - - - - - - - - - - - - ctus, San - - ctus Do - - - - - - mi - nus De - - - - - - - - - - - - - -
San - - - - ctus Do - - - - - - - - - - mi - nus De - - - - -
San - - - - - - - ctus
Do - - - - mi - nus
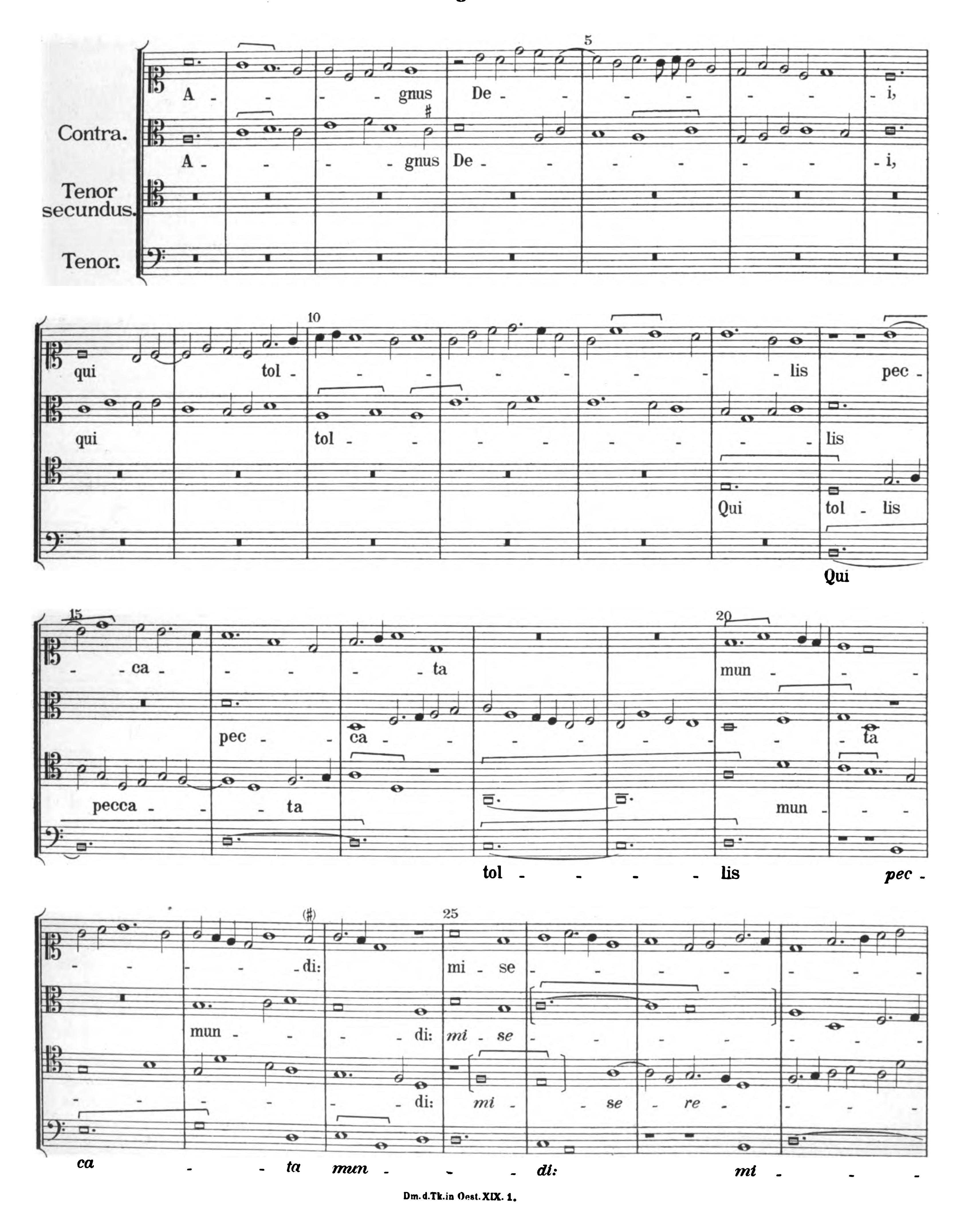


35
us
Sa
us
Sa
us
Sa
De
us
Sa
40
45
ba
oth.
ba
oth.
ba
oth.
ba
oth.
50
55
Ple
ni sunt
coe
li
Ple
ni
sunt coe
li, coe
Coe
60
et ter
glo
li
E ter
ra
li
et
ter
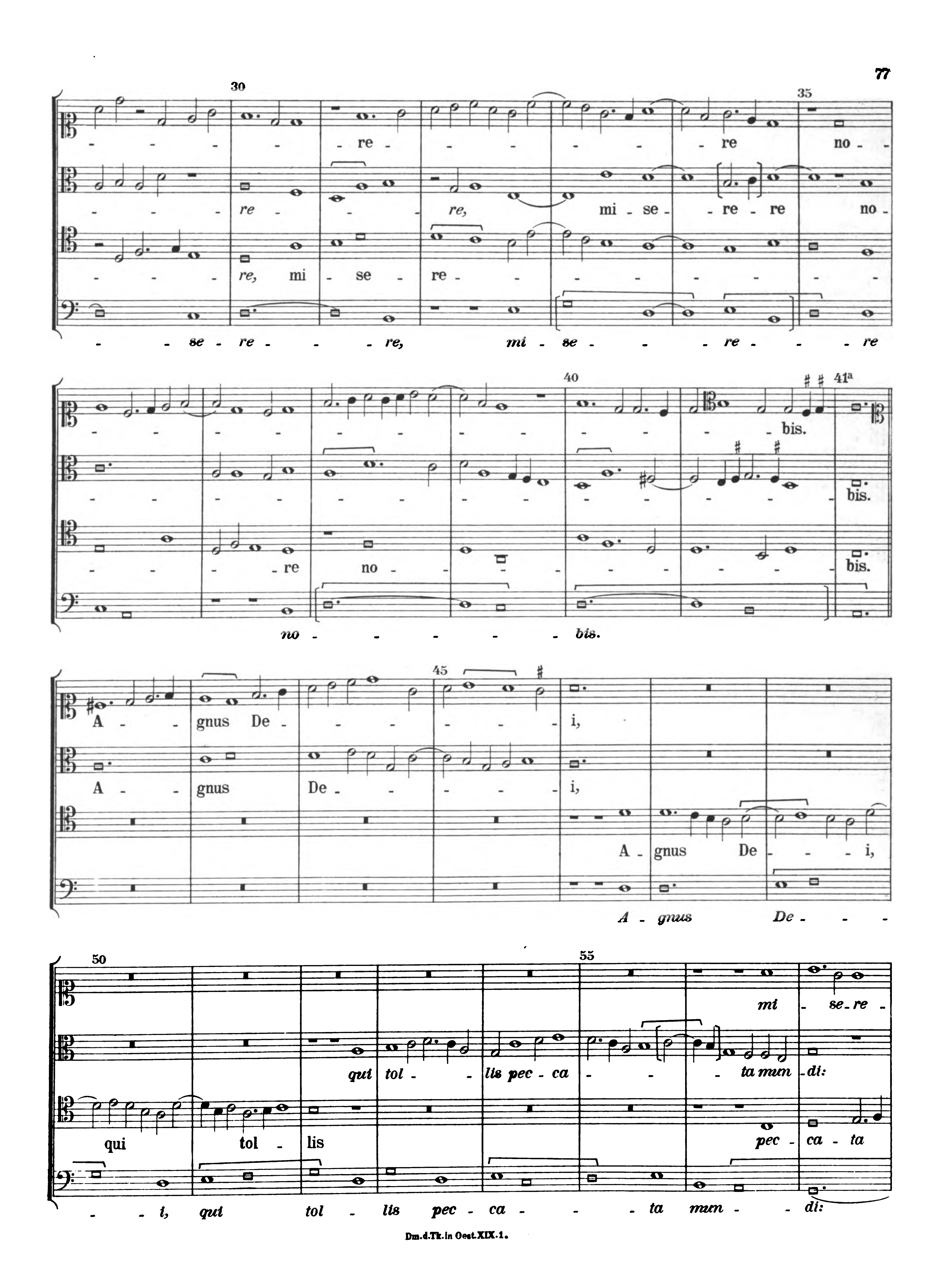

65
70
ra glo
ri a tu
glo ri
ra glo
75
ri a tu a.
a. O san
a tu a. O san
ri a tu a. O san
80
85
O san na in ex
na in ex
na, O san na in ex
na in ex
90
cel sis.
cel sis.
cel sis.
cel sis.
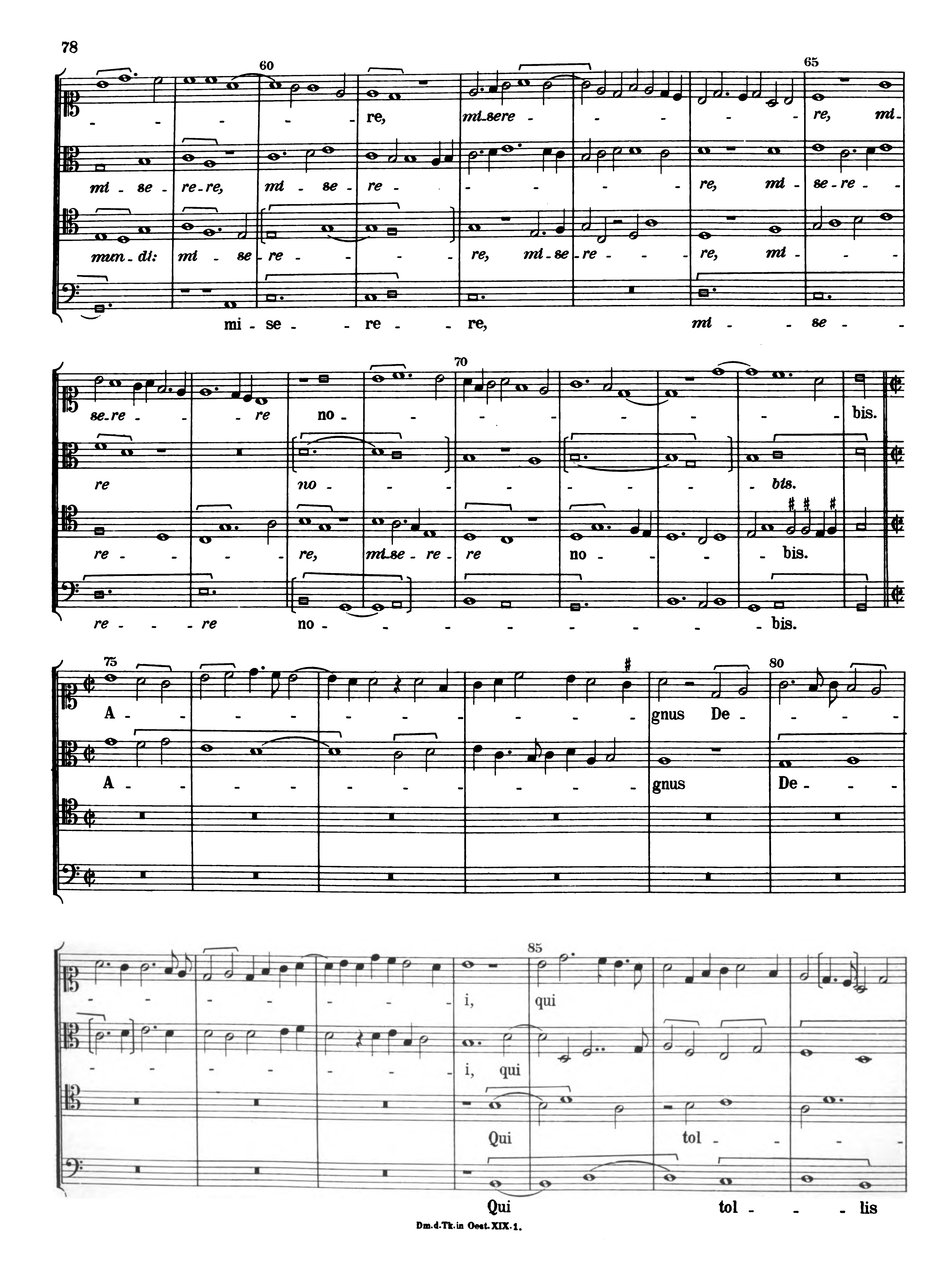

Be - - - - ne - di - - - - - - ctus
Be - - - ne - - - di - - - - - ctus
qui ve - - - - - - - nit in no - - -
qui ve - - - - - nit in
In no -
In no -
- - - - mi ne Do - - - - - - mi-ni,
no - mi - ne Do - - - - - - - mi-ni, qui ve -
- - - - - mi - ne Do - - mi - ni, qui ve - nit
- - mi - ne Do - - - - - - - mi-ni, qui
in no - - - - - - - - mi-ne Do - - - -
- nit in no - mi - ne Do - - - -
in no - mi - ne Do - - mi-ni, in no - - mi-ne Do -
ve - nit in no - - - - - - - mi - ne Do - - -
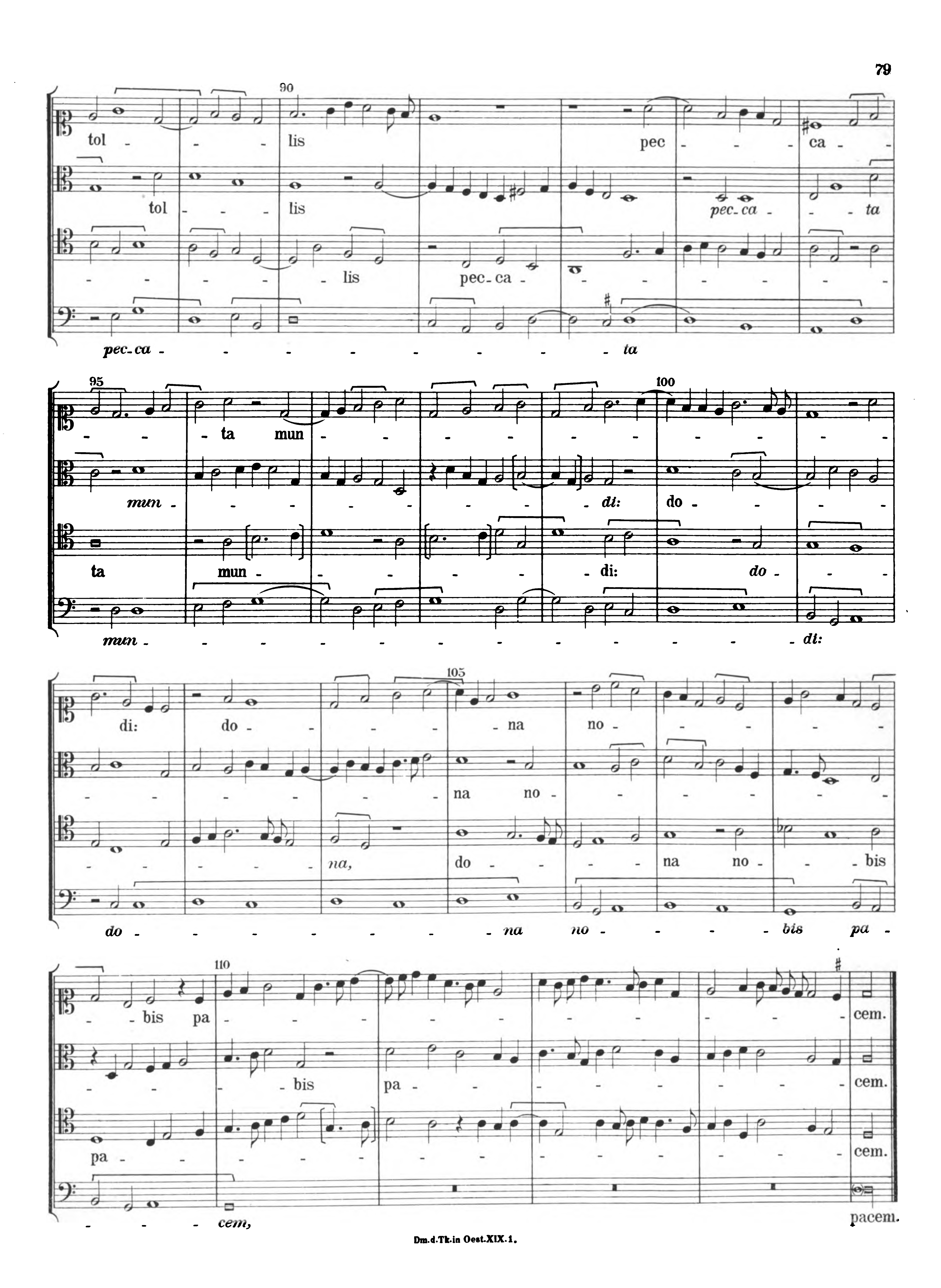

130
mi - ni, in no - mine Do -
mi - ni, in no - mine Do -
mi - ni.
mi - ni.
135
140
mi - ni. O - san -
mi - ni. O - san - na,
O - san - na, O - san - na,
O - san -
145
150
na in ex -
O - san - na in ex - cel -
O - san - na in ex - cel -
na, O - san - na in ex - cel -
155
cel - sis.
sis.
sis.
sis.

Agnus.


Contra.
Tenor secundus.
Tenor.
A - - - gnus De - - - - - - i,
A - - - gnus De - - - - - - i,
qui tol - - - - - - lis pec -
qui tol - - - - - - - lis
Qui tol - lis
Qui
- ca - - - - ta mun - - -
pec - ca - - - - - - - ta
pecca - - ta mun - - -
tol - - - - lis pec -
- - - di: mi se - - - - - -
mun - - - di: mi - se - - - - -
- - - - - di: mi - se - re - - - -
ca - - ta mun - - - di: mi - - -

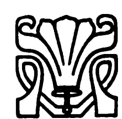

re re no
re mi se re re mi se re re no
re, mi se re
se re re, mi se re re
re bis.
re bis.
re no bis.
no bis.
A gnus De i,
A gnus De i,
A gnus De i,
A gnus De
mi se re
qui tol lis pec ca ta mun di:
qui tol lis pec ca ta
i, qui tol lis pec ca ta mun di:


60
65
re, mi_sere - re, mi-
mi - se - re-re, mi - se - re - re, mi - se-re -
mun-di: mi - se - re - re, mi-se - re - re, mi -
mi - se - re - re, mi - se -
70
se-re - re no - bis.
re no - bis.
re - re, mi_se - re - re no - bis.
re - re no - bis.
75
80
A - gnus De -
A - gnus De -
85
i, qui
i, qui
Qui tol -
Qui tol - lis


90
tol - - - lis pec - - - ca - - ta mun - - - - - - - - - - - - - - - - di: do - - - - - na no - - - - - - bis pa - - - - - - - - - - - - cem.
tol - - - lis pec-ca - - ta mun - - - - - - - - - di: do - - - - - - - - - - - - na no - - - - - - - - - bis pa - - - - - - - - - - cem.
95
100
105
110
pec-ca - - - - - - - - - - ta mun - - - - - - - - - - - - - - - - di: do - - na, do - - - - na no - - - bis pa - - - - - - - - - - cem.
pec-ca - - - - - - - - - - ta mun - - - - - - - - - - - - - - - - di: do - - - - - - - - - - na no - - - - - bis pa - - - - - cem, pacem.

OKEGHEM:

MISSA „LE SERVITEUR“



411b

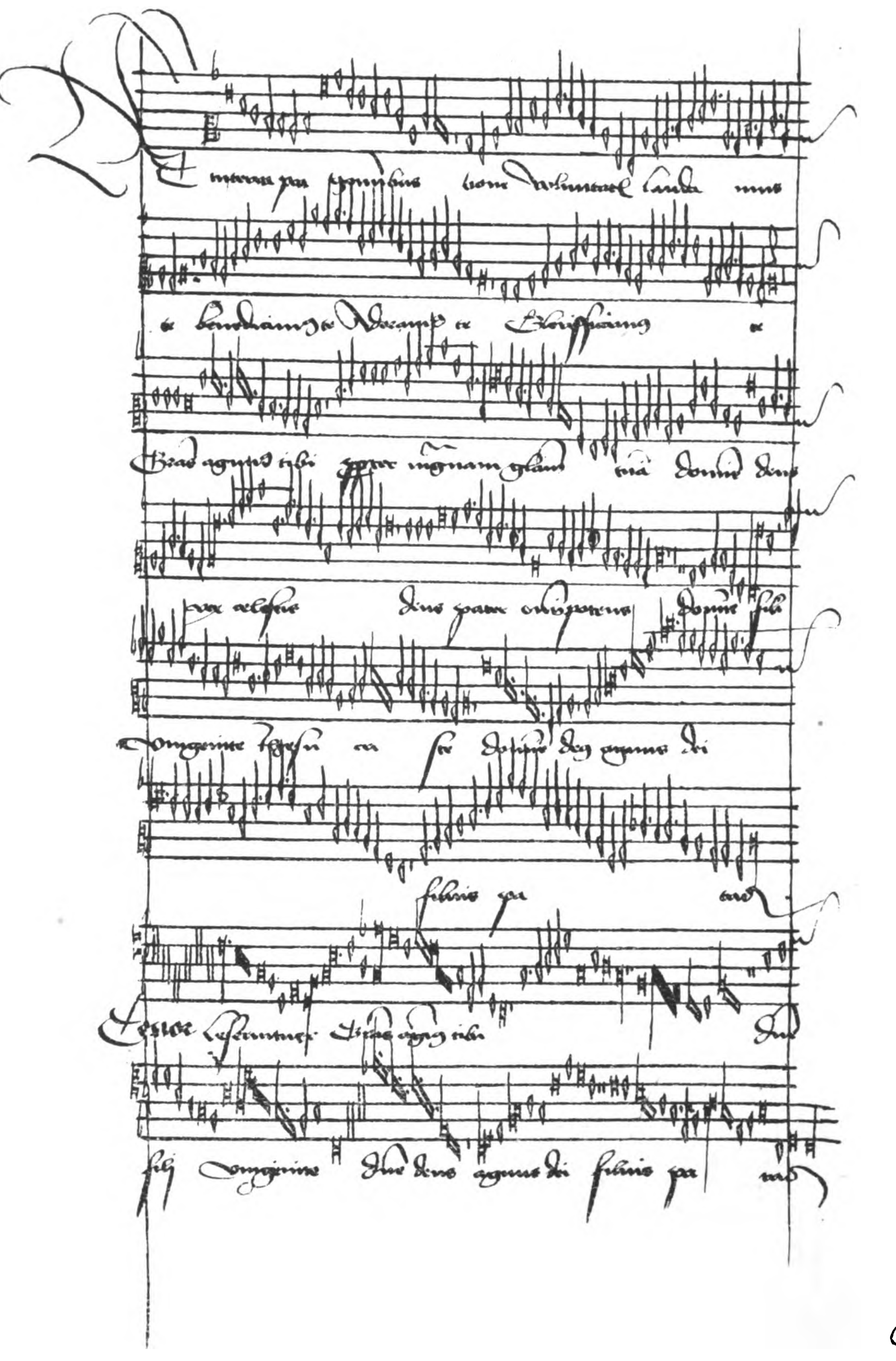
412a

Codex 88, fol: 411b bis 422b
O. Reghem, Missa „Le serviteur"

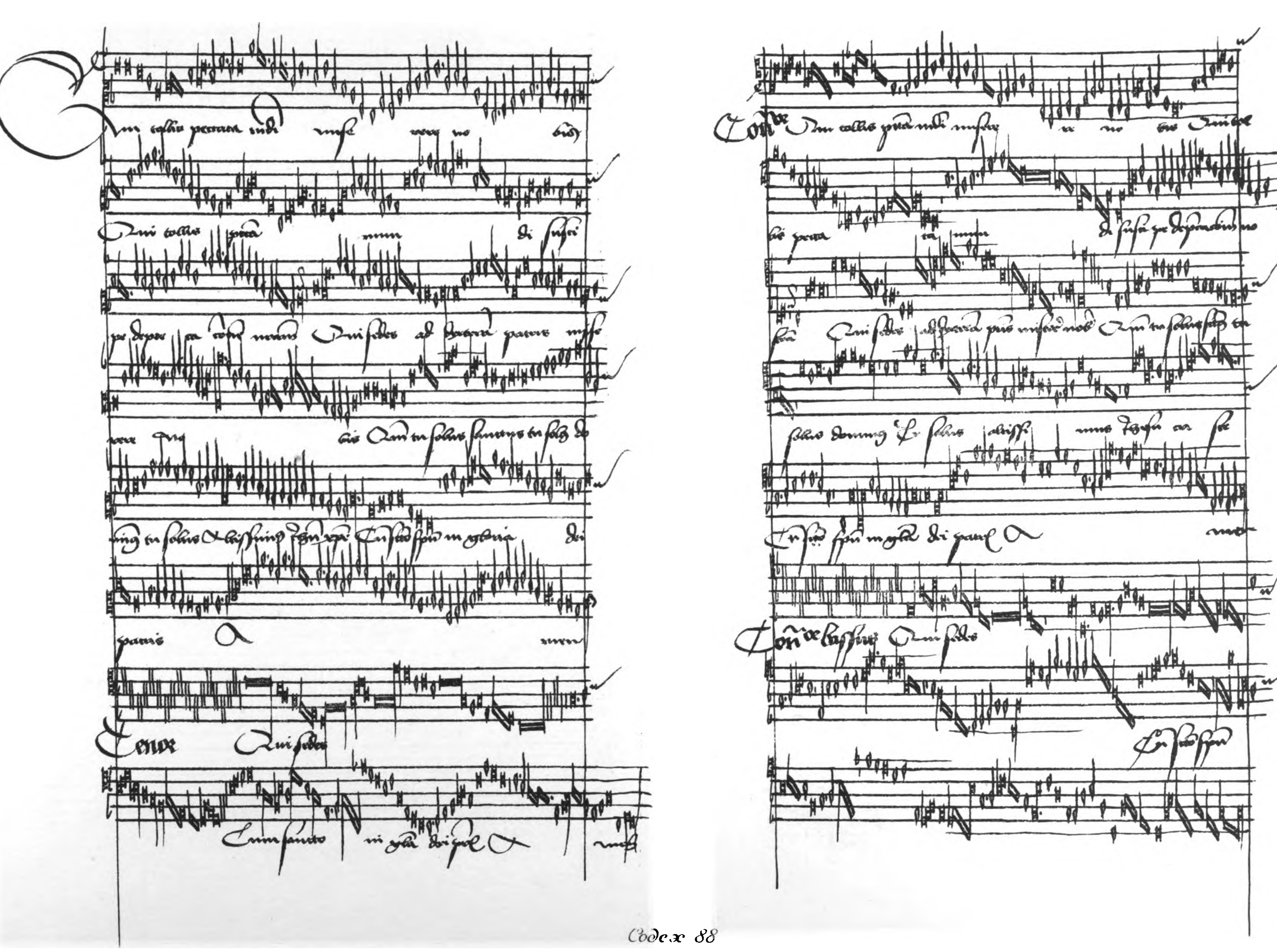
412 b

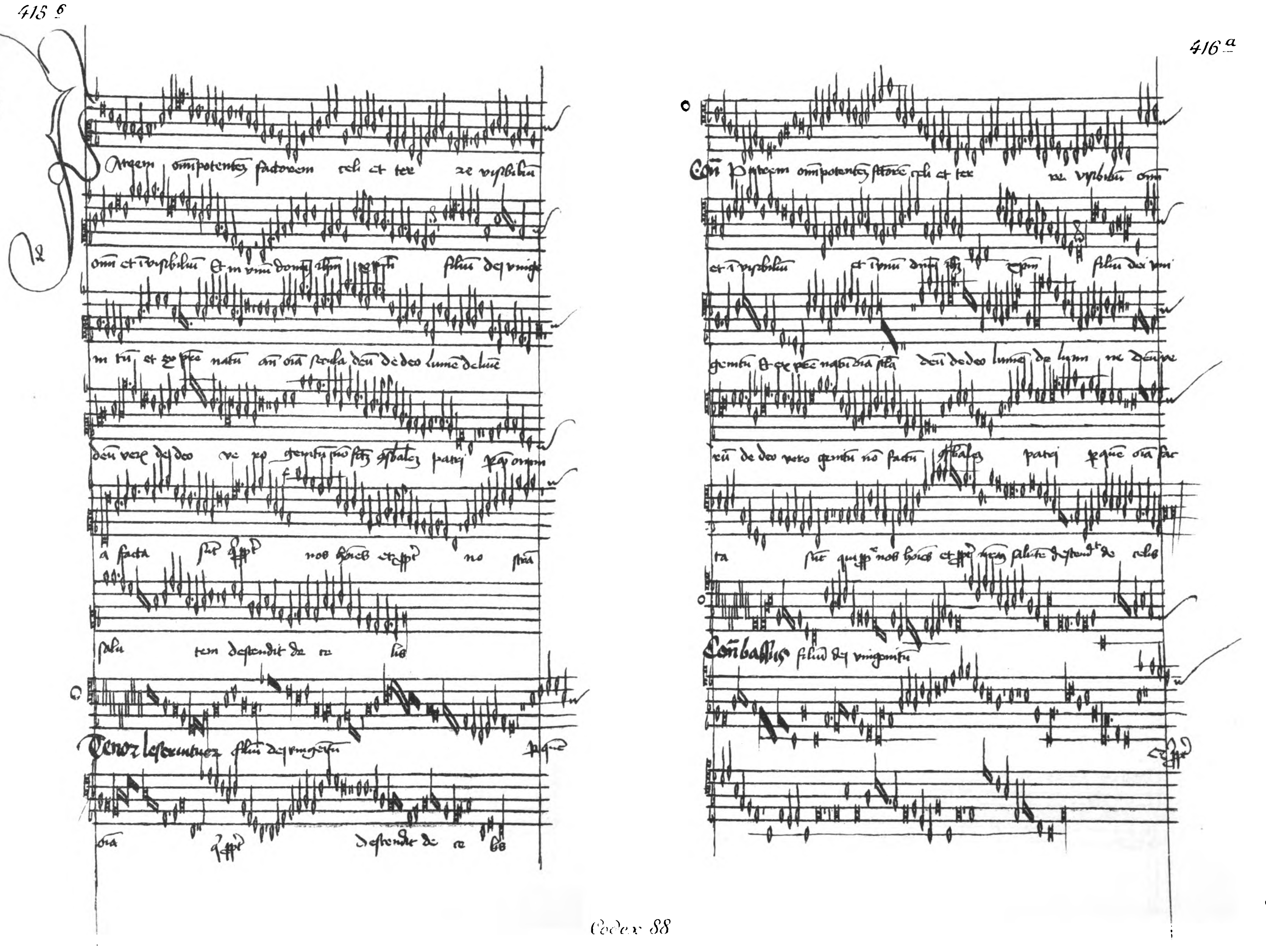
413 a

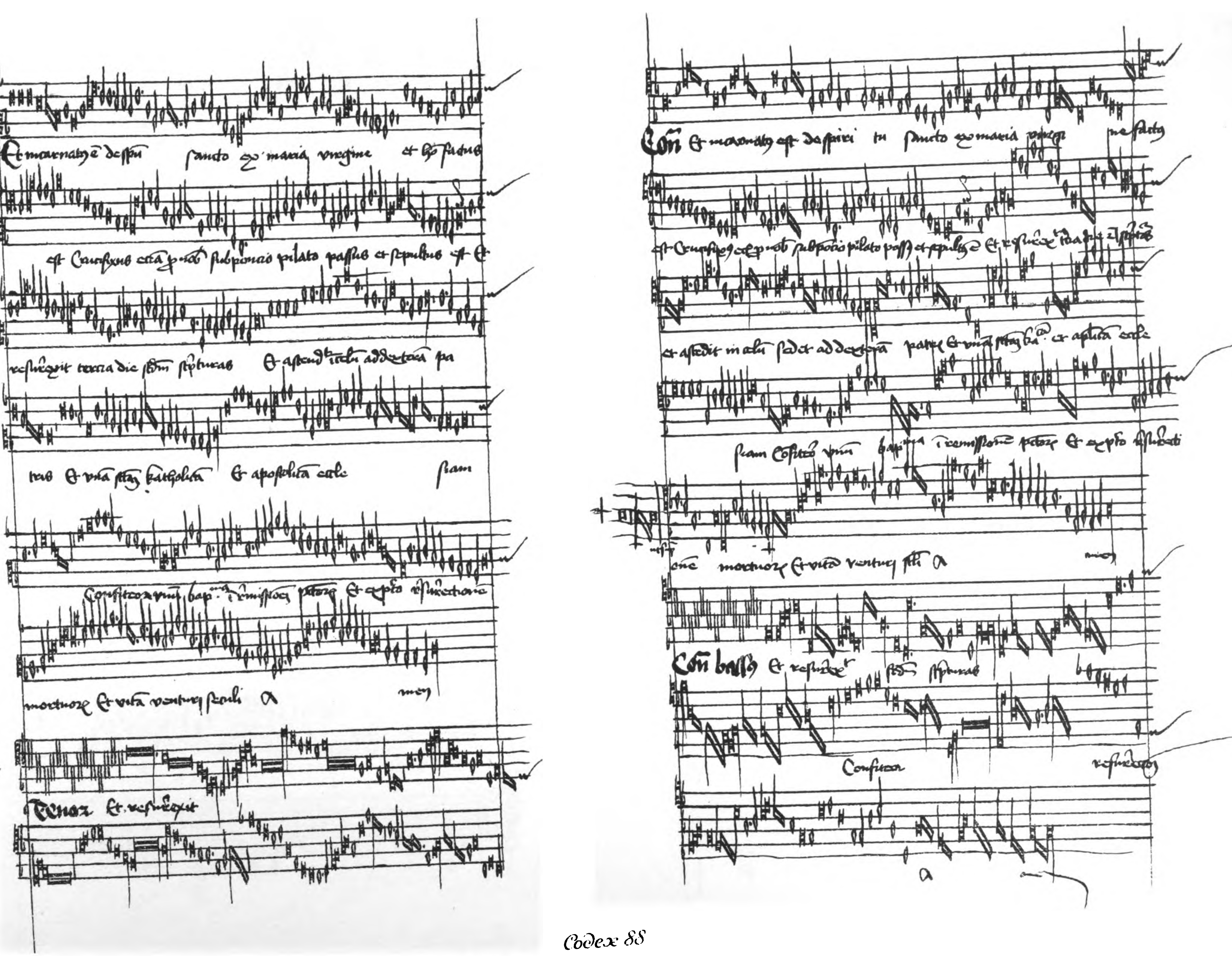
Codex 88



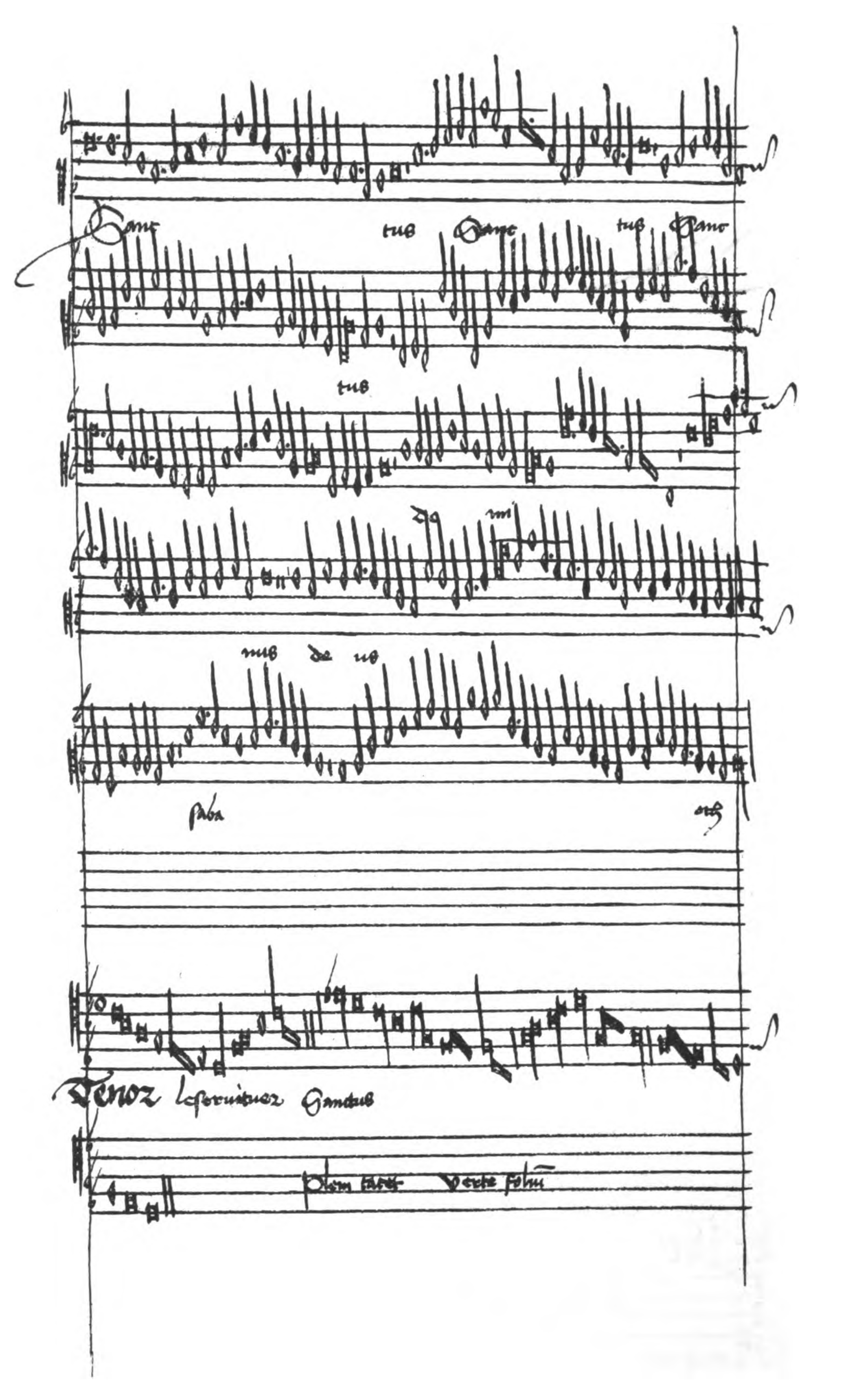
Codex 88




415 b
416 a
Codex 88

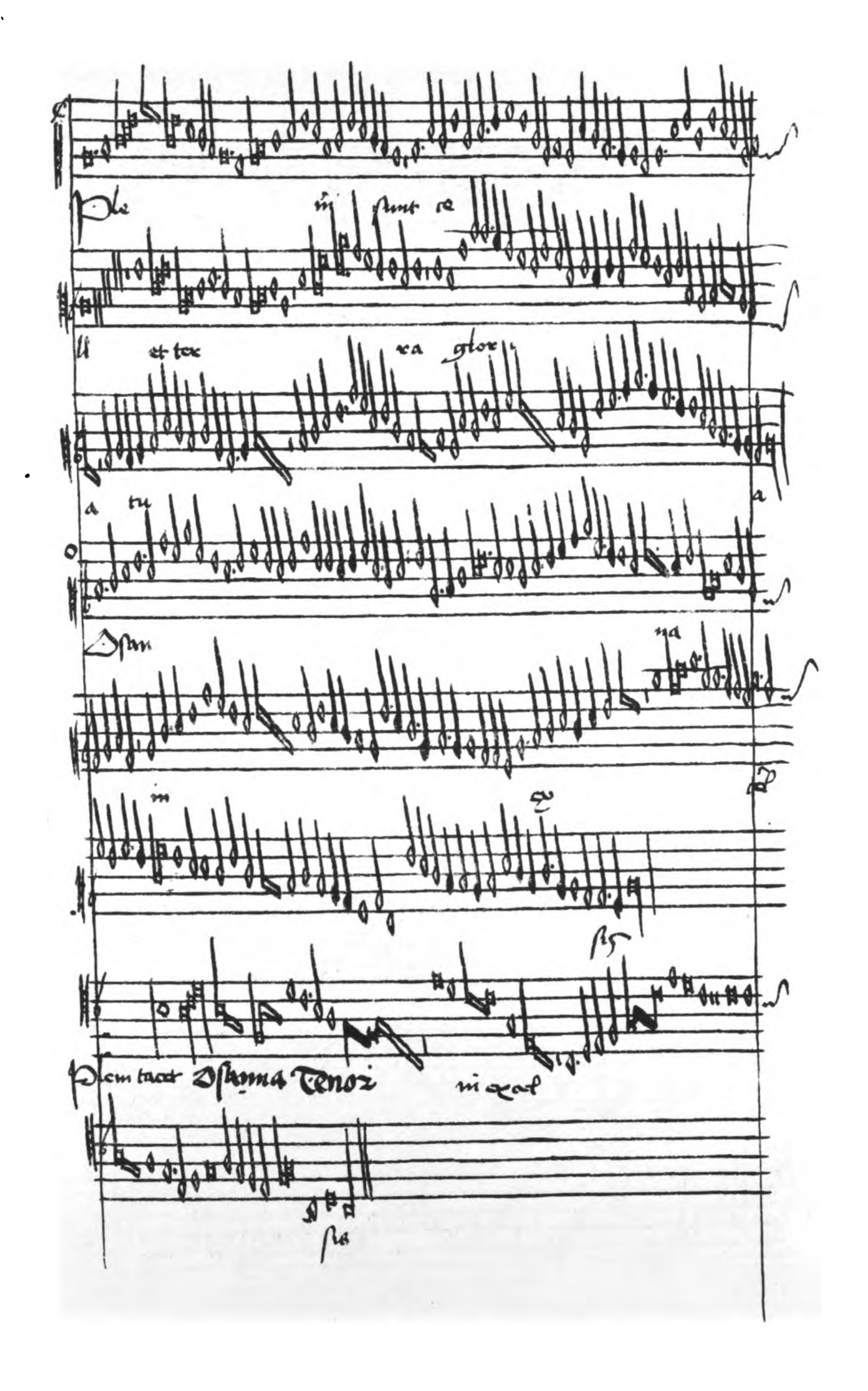


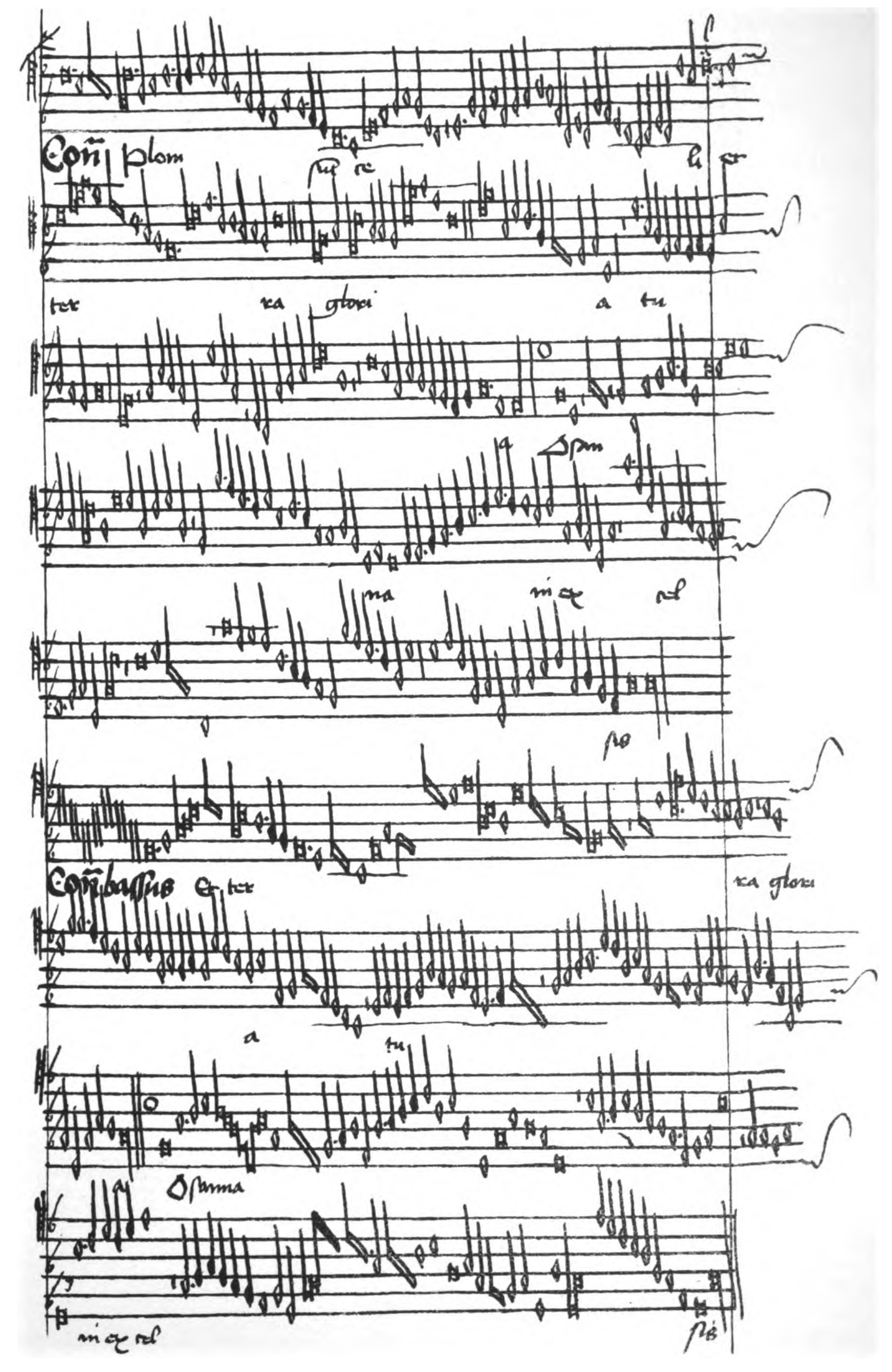
Codex 88



418 b

419 a





Codex 88

419 b

Benedic

tus qui ve nit in

no mi ne domi

Osanna ut sup

ni

420 a

Benedic tus qui ve

Osanna ut sup

Contra bassus qui venit

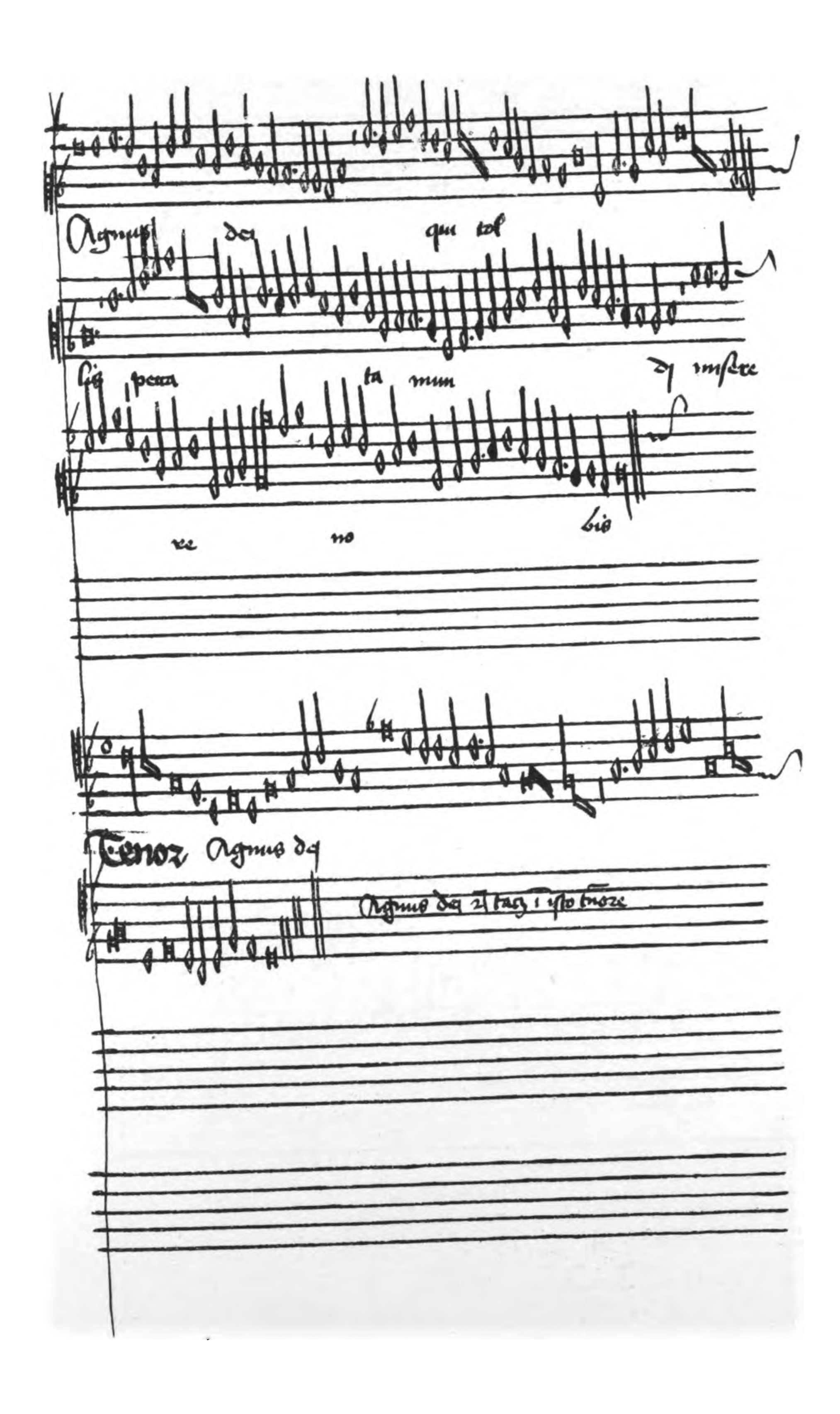
in nomi ne domi

Osanna ut sup

ni

Codex 88

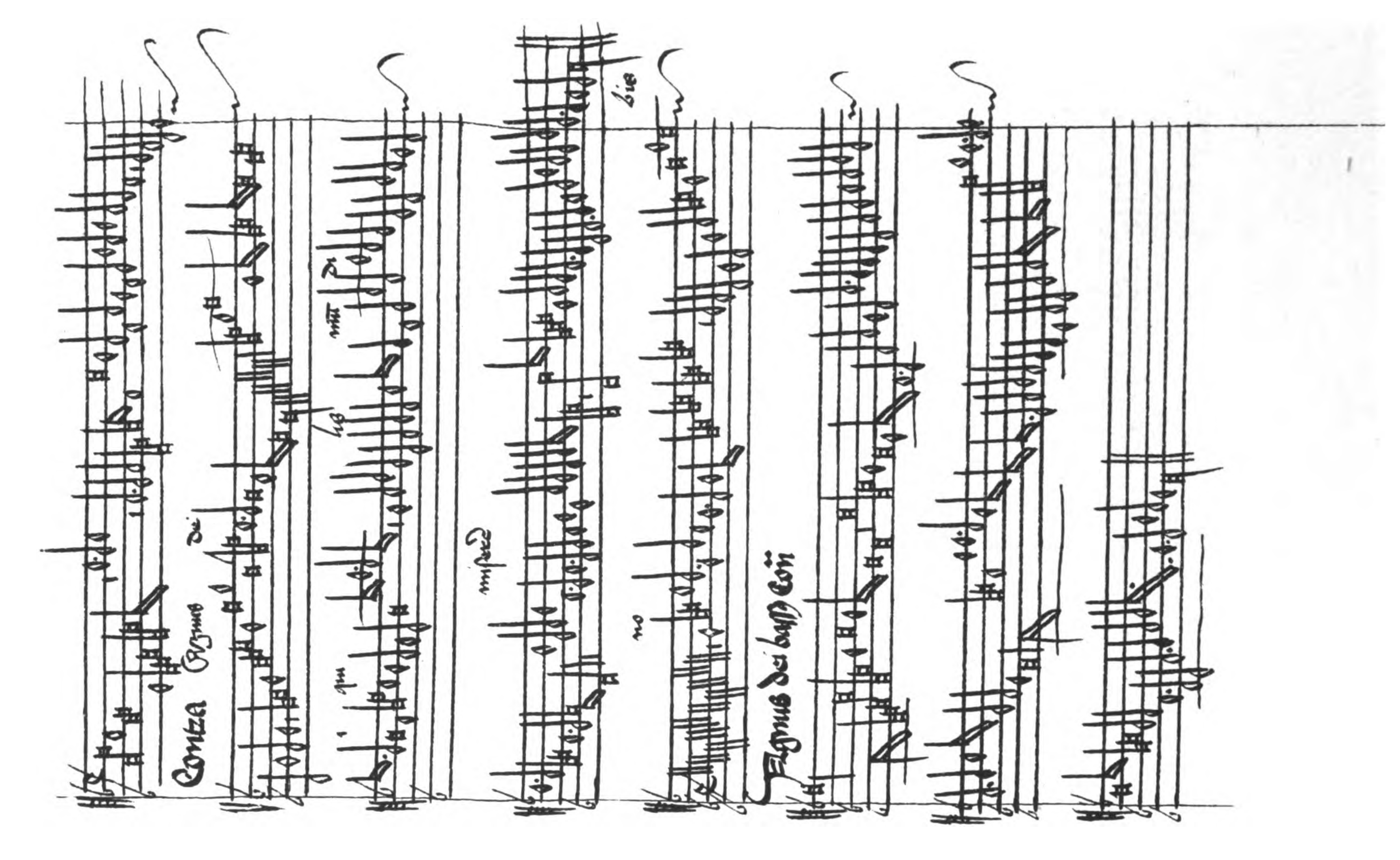
420b



421a

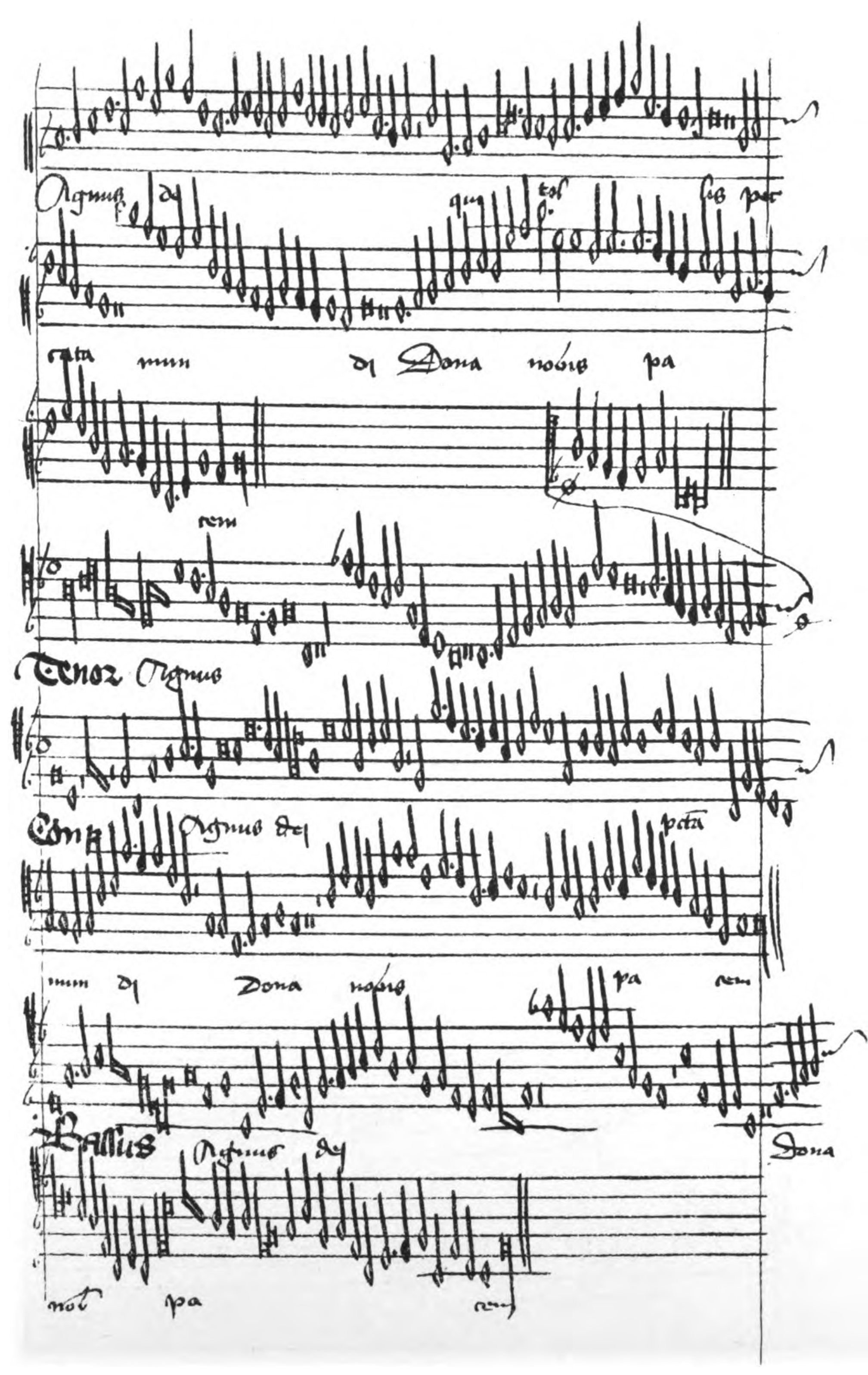
Codex 88

422 a
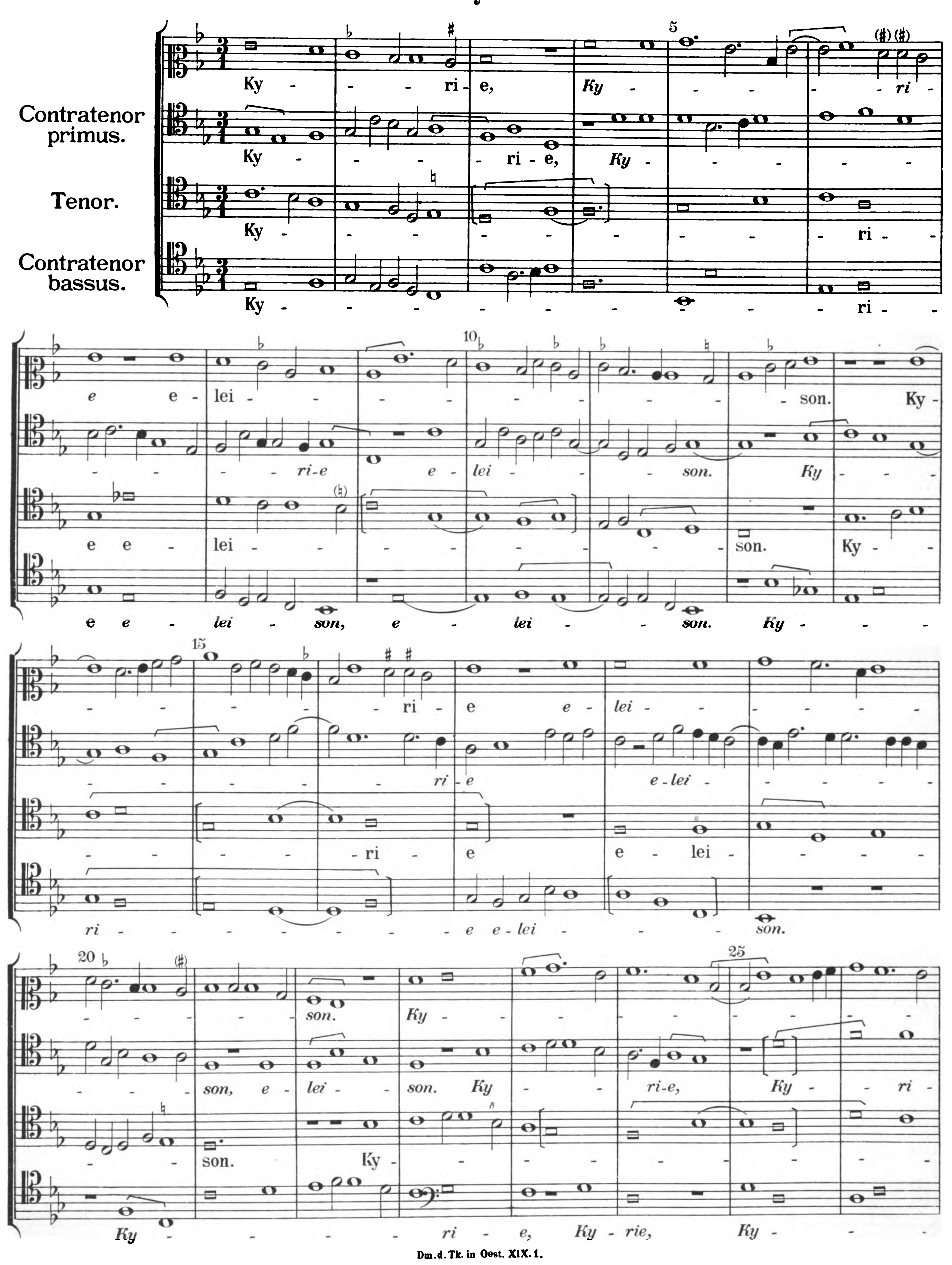


Codex 88
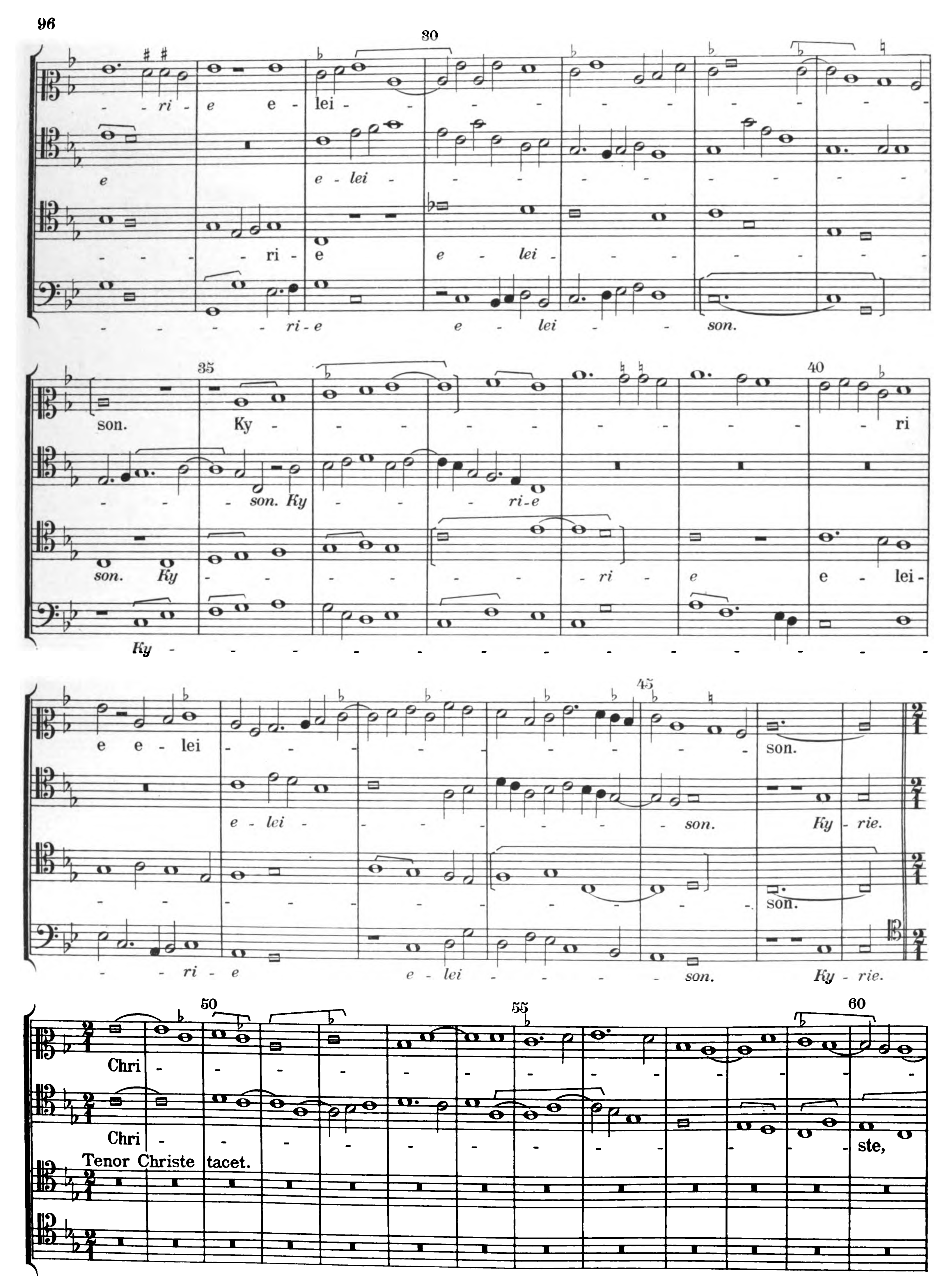
421 b
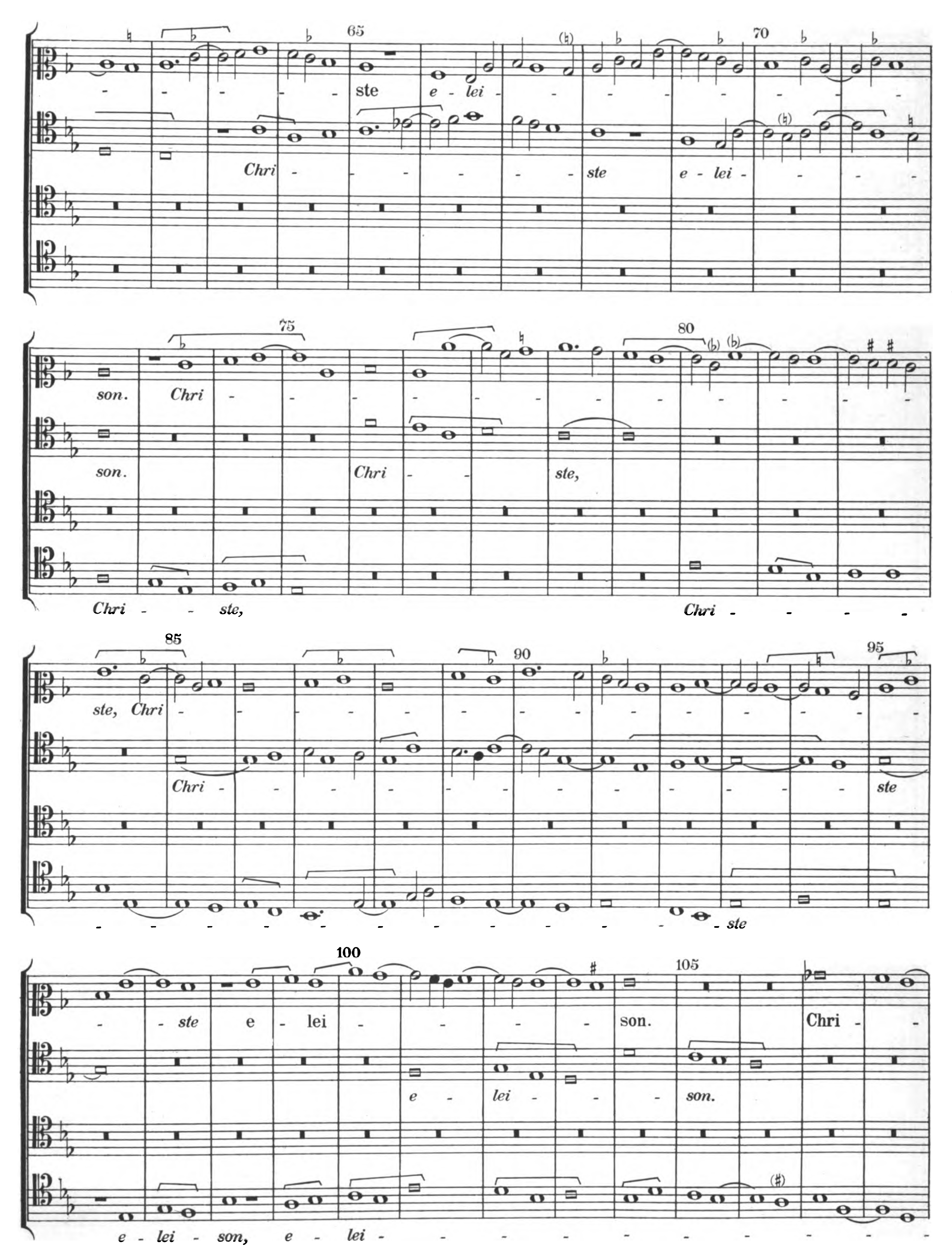

Agnus dei
Dona nobis pa
Tenor Agnus
Contra Agnus dei
Dona nobis pa
Bassus Agnus dei
Dona
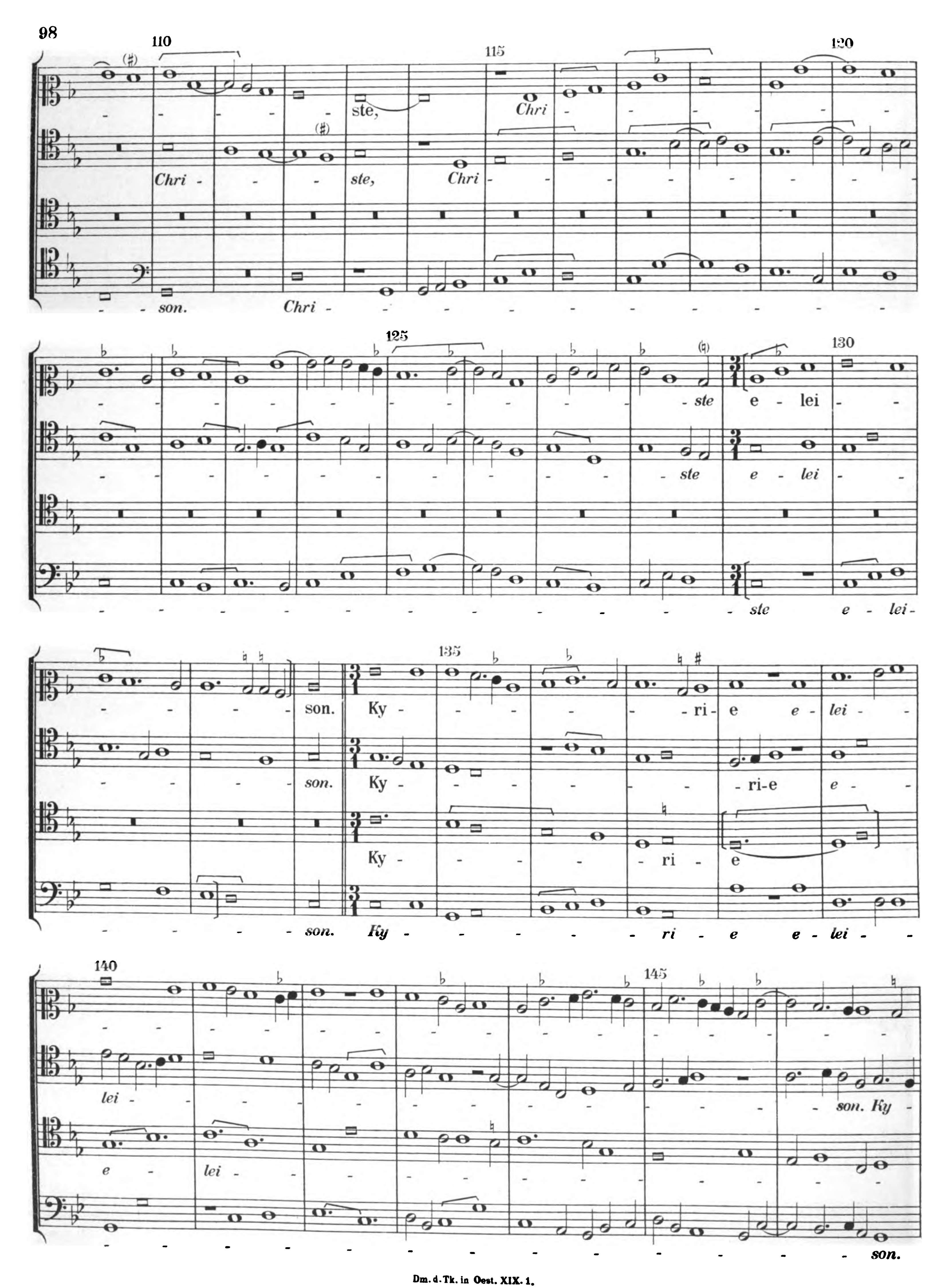
Okeghem, Missa „Le serviteur."
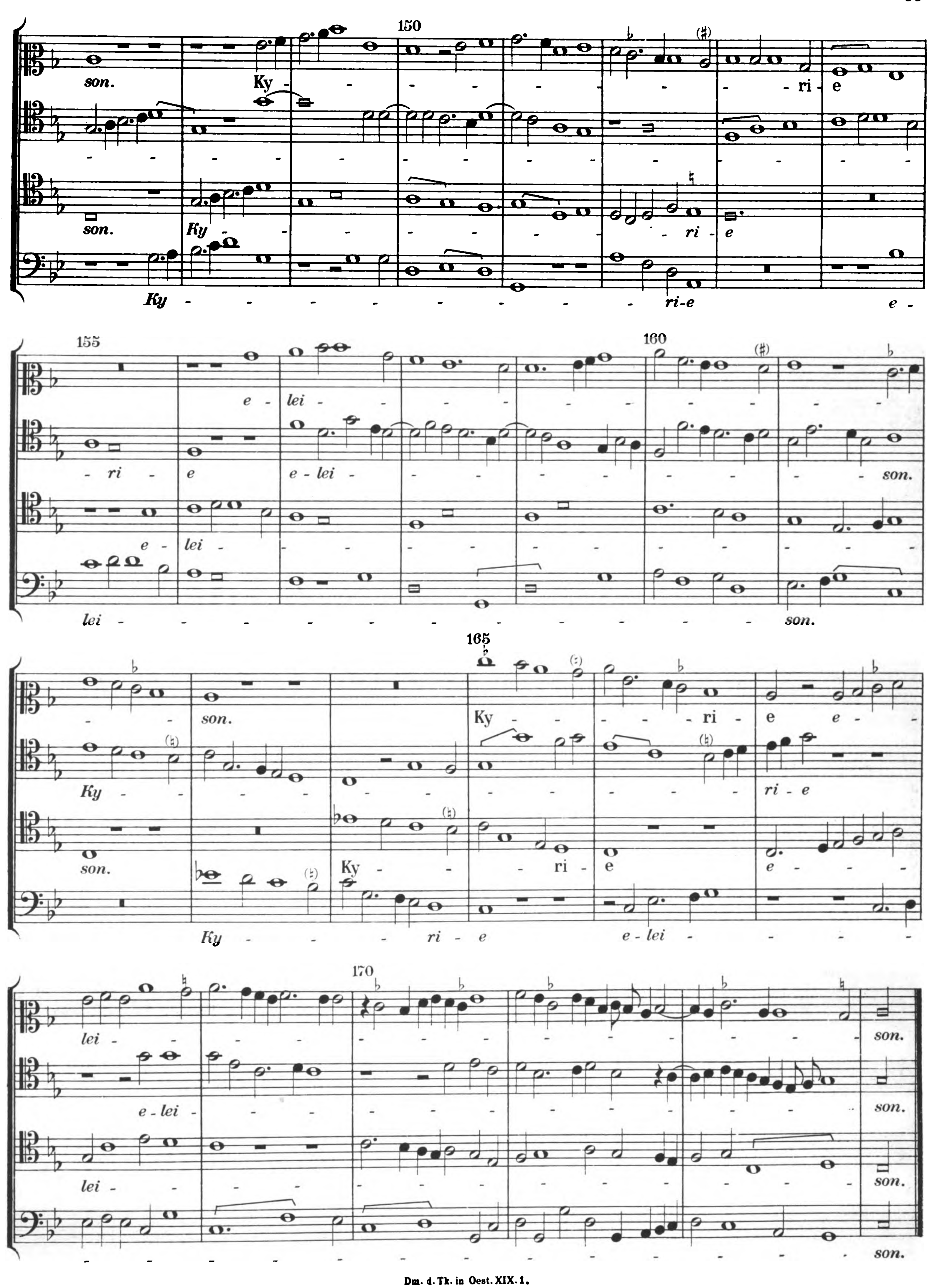
Kyrie.
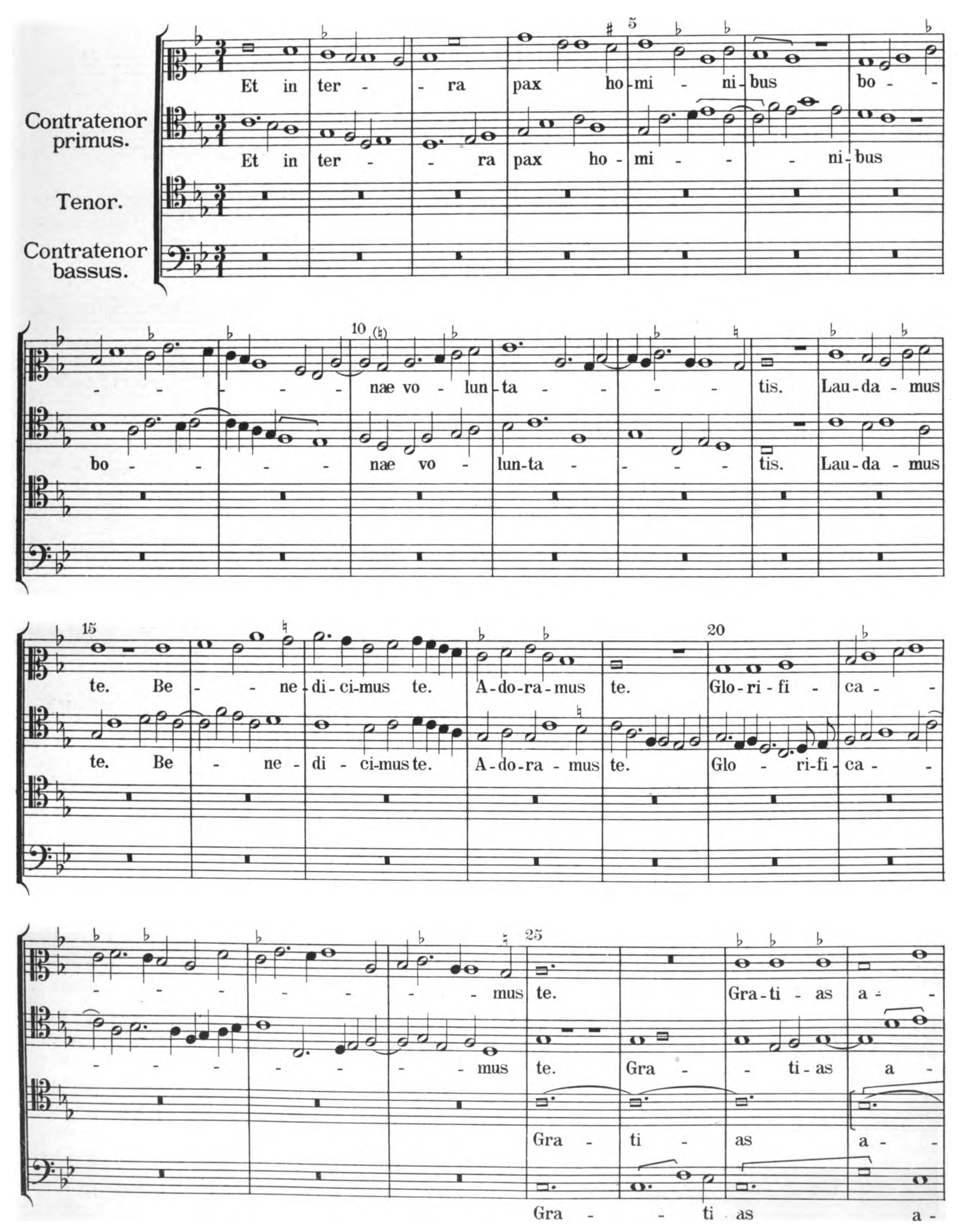



30
ri - e e - lei
e e - lei
ri - e e - lei
ri - e e - lei son.
35
son. Ky
son. Ky ri - e
son. Ky ri e e - lei
Ky
40
ri
45
e e - lei son.
e - lei son. Ky - rie.
son.
ri - e e - lei son. Ky - rie.
50
55
60
Chri
Chri ste,
Tenor Christe tacet.
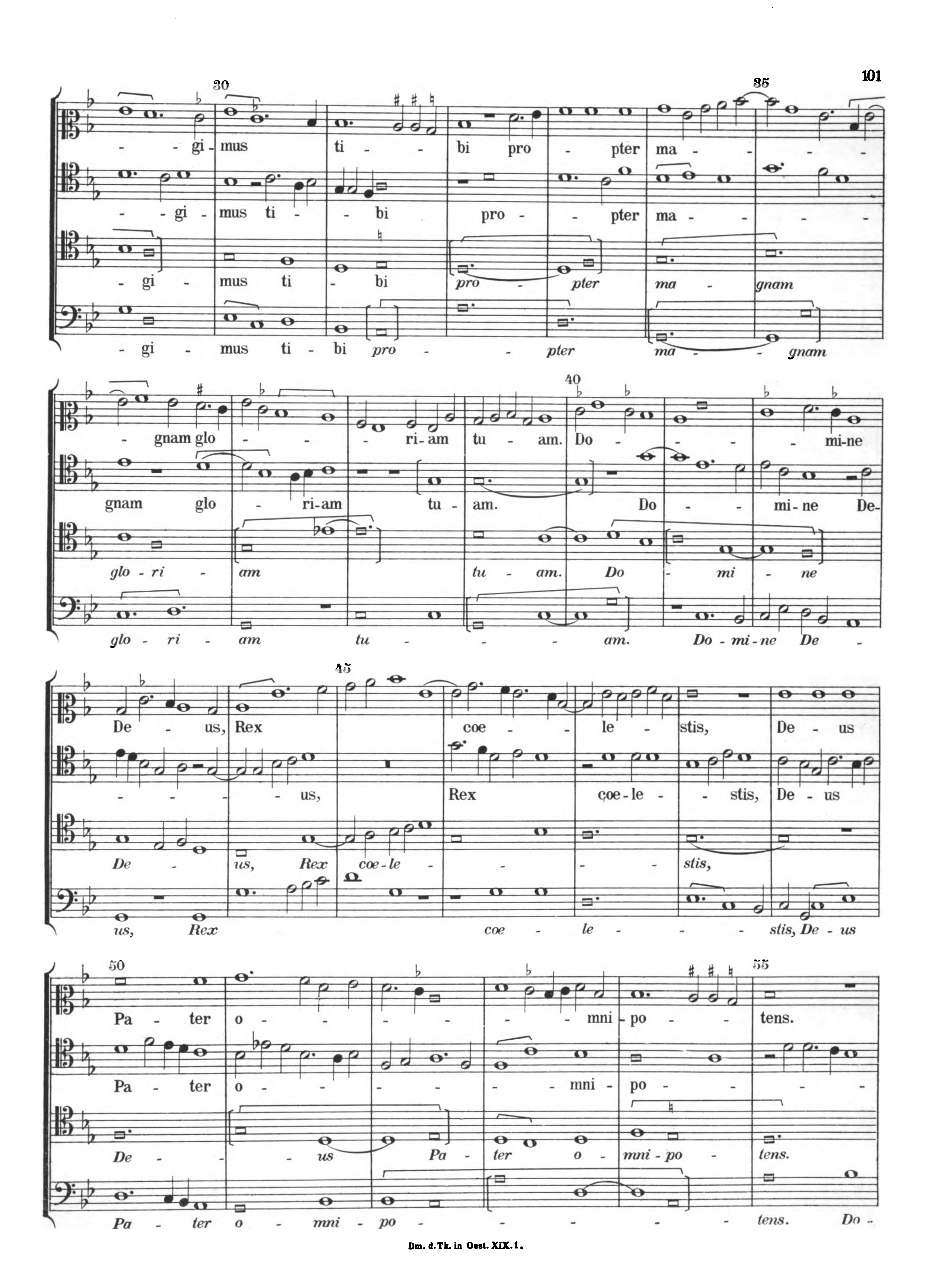

ste e - lei
Chri - ste e - lei
son. Chri
son. Chri - ste,
Chri - ste,
Chri
ste, Chri
Chri - ste
ste
ste e - lei - son.
Chri
e - lei - son.
e - lei - son, e - lei
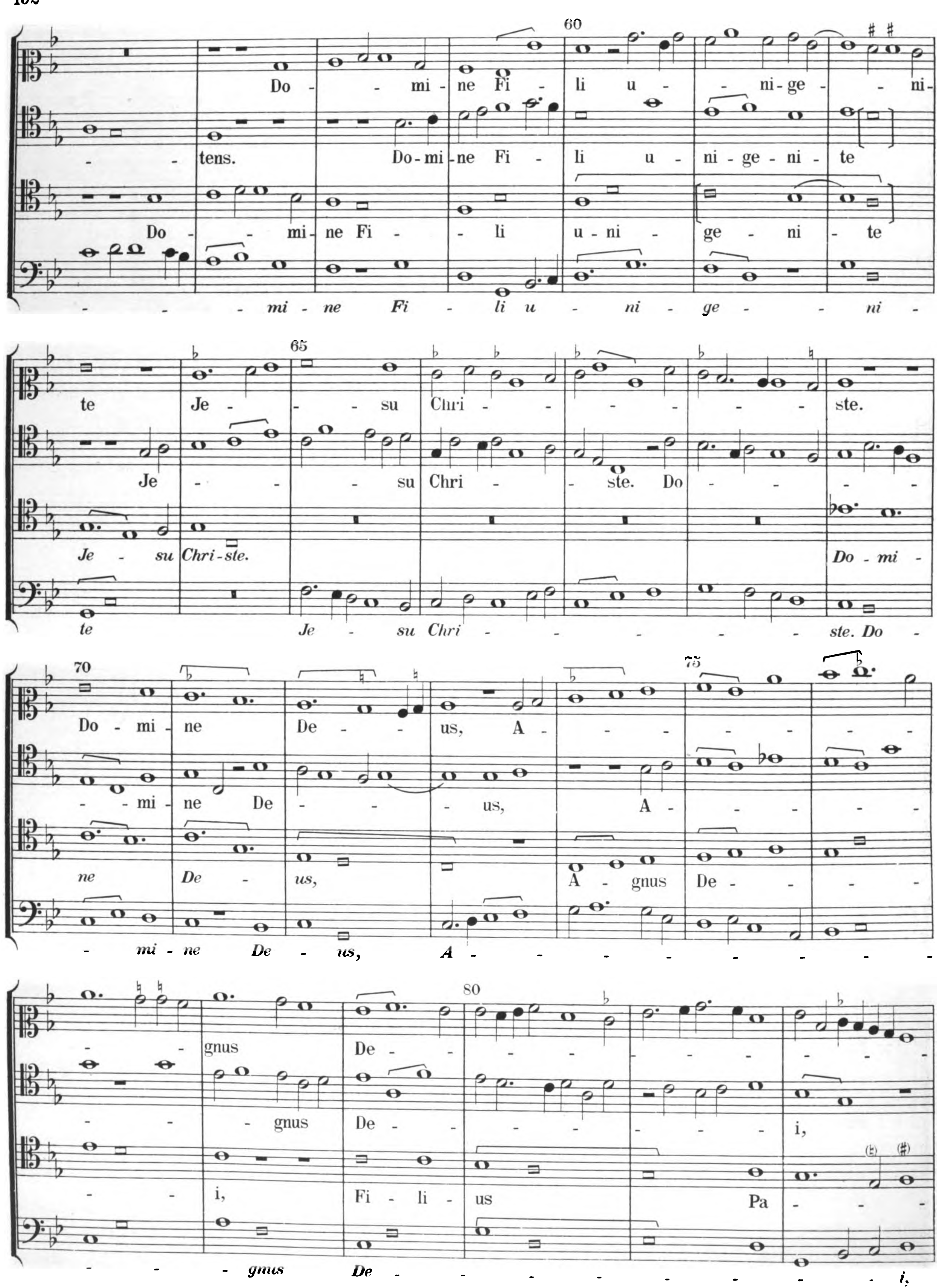

110
115
120
Chri
ste,
Chri
son.
125
130
ste
e
lei
135
Ky
ri
e
son.
140
145
son. Ky
son.
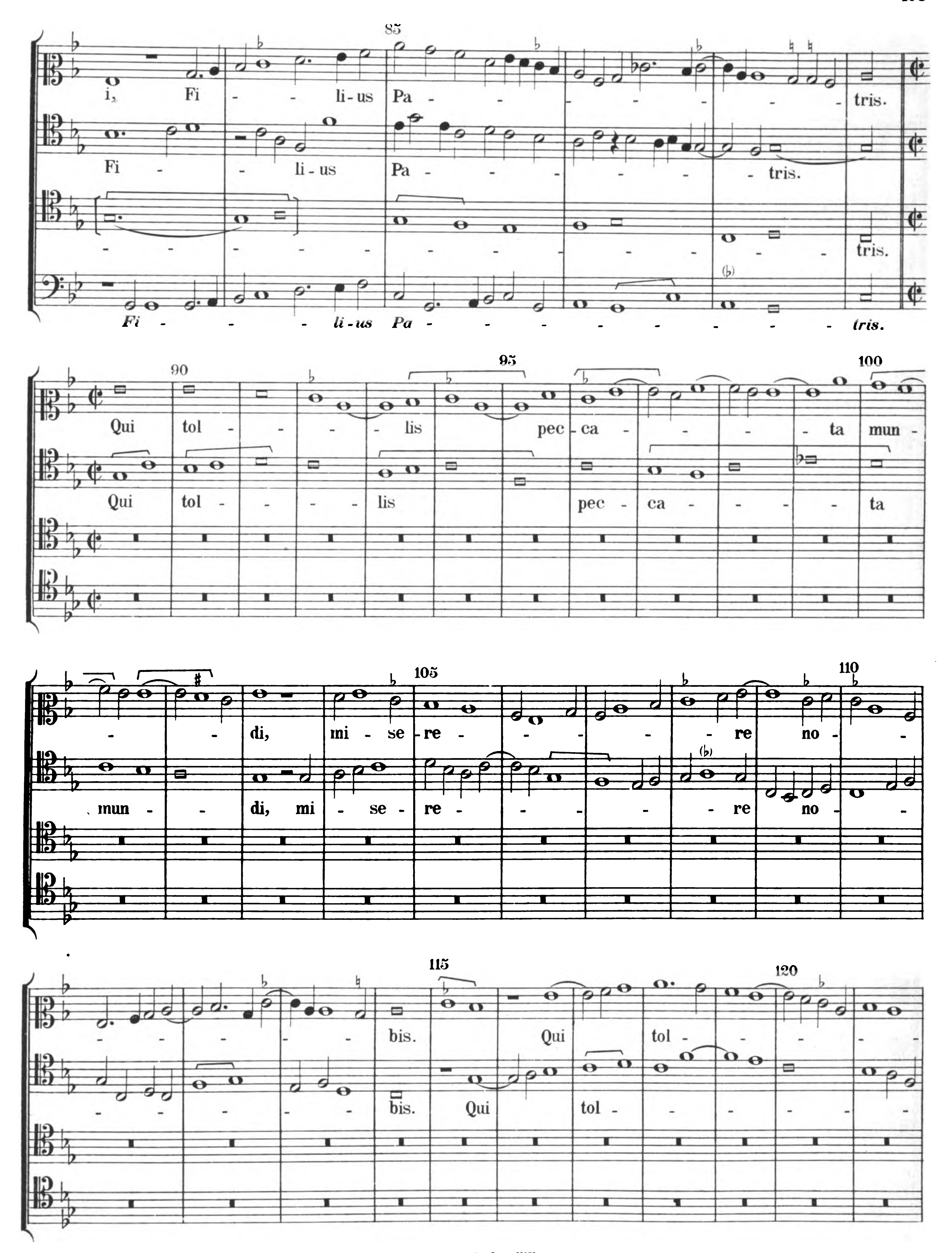

150
son. Ky - - - - - - - ri - e
- - - - - - - - - - -
son. Ky - - - - - - - ri - e
Ky - - - - - - - - - ri-e e -
155
160
e - lei - - - - - - - - - -
- ri - e e - lei - - - - - - - - - son.
e - lei - - - - - - - - - - -
lei - - - - - - - - - - - - son.
165
- - son. Ky - - - - ri - e e -
Ky - - - - - - - - - ri - e
son. Ky - - - ri - e e - - - -
Ky - - - ri - e e - lei - - - - -
170
lei - - - - - - - - - - - - son.
e - lei - - - - - - - - - - son.
lei - - - - - - - - - - - son.
- - - - - - - - - - - - - son.

Gloria in excelsis Deo.
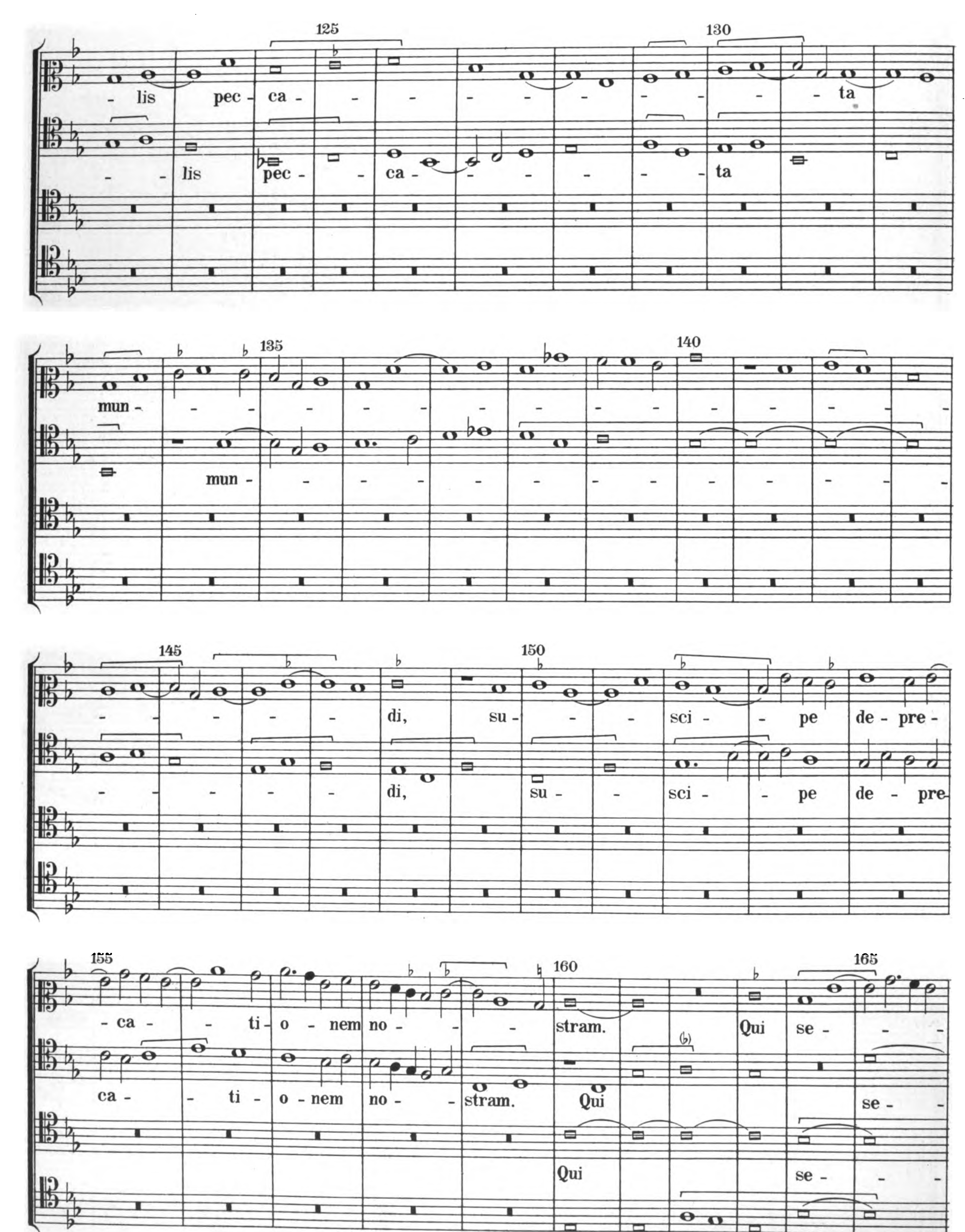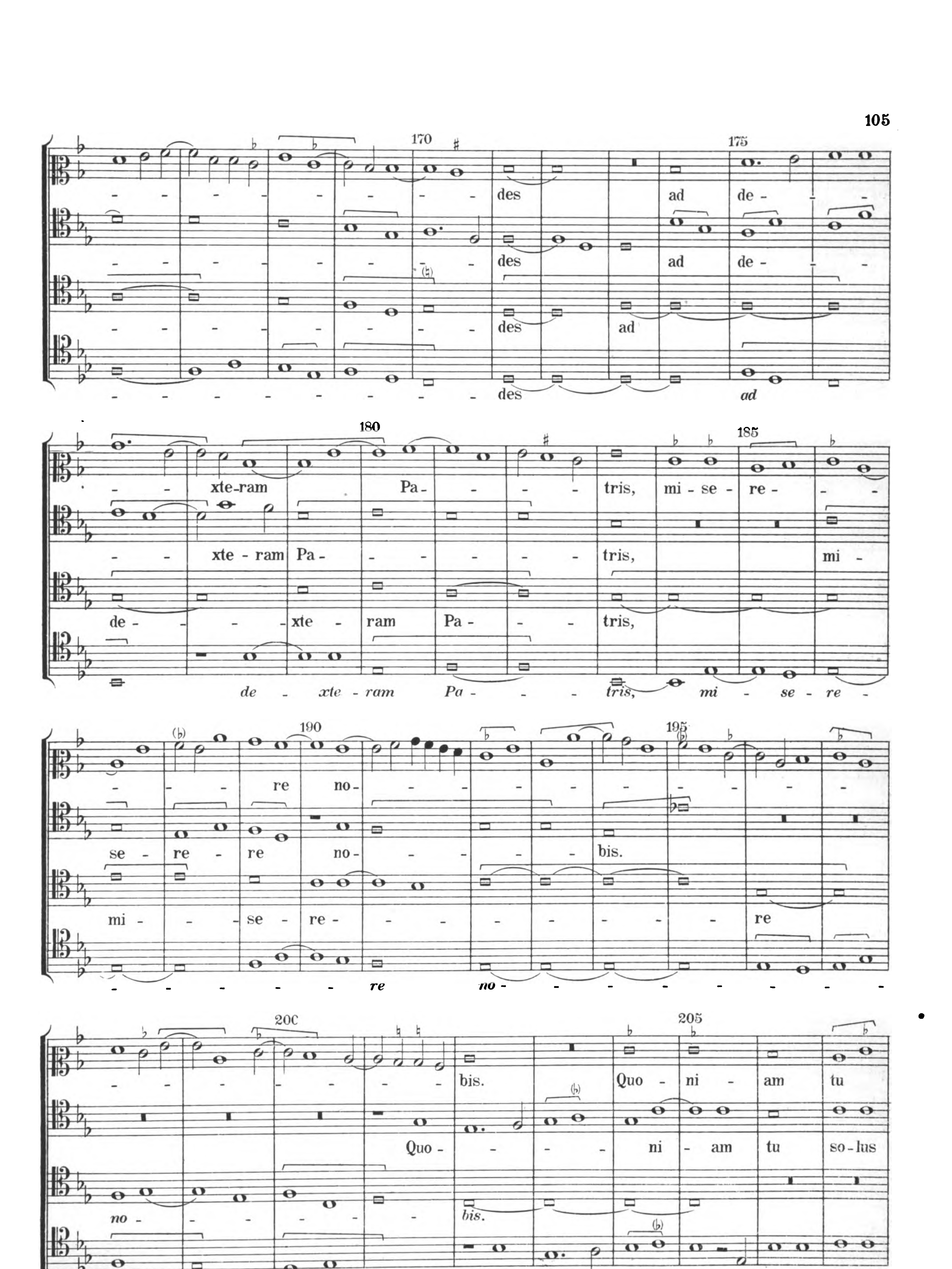



- gi - mus ti - bi pro - pter ma - - - -
- gi - mus ti - bi pro - - pter ma - - - -
gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam
- gi - mus ti - bi pro - - pter ma - - gnam
- gnam glo - - - ri - am tu - am. Do - - - - mi - ne
gnam glo - ri - am tu - am. Do - - mi - ne De -
glo - ri - am tu - am. Do - mi - ne
glo - ri - am tu - - - am. Do - mi - ne De -
De - us, Rex coe - le - stis, De - us
- - - us, Rex coe - le - - stis, De - us
De - us, Rex coe - le - - - stis,
us, Rex coe - le - - - stis, De - us
Pa - ter o - - - - mni - po - tens.
Pa - ter o - - - mni - po - - -
De - - us Pa - ter o - mni - po - tens.
Pa - ter o - mni - po - - - - tens. Do -

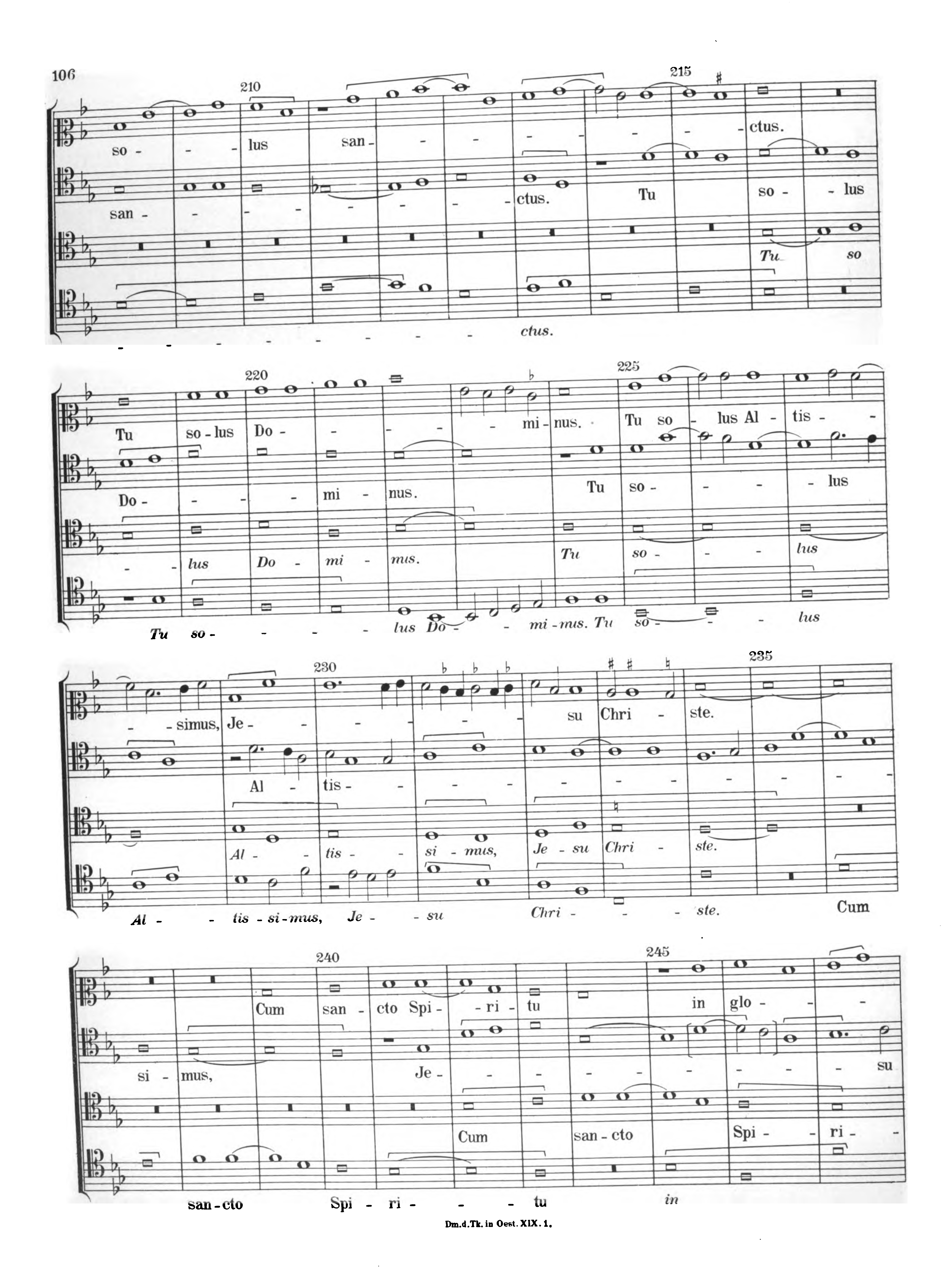

60
Do - - mi - ne Fi - li u - - ni-ge - - ni-
- - tens. Do-mi-ne Fi - li u - ni-ge-ni - te
Do - - mi-ne Fi - - li u-ni - ge - ni - te
- - - mi - ne Fi - li u - ni - ge - - ni -
65
te Je - - su Chri - - - - - - ste.
Je - - - su Chri - - ste. Do - - - - -
Je - su Chri-ste. Do - mi -
te Je - su Chri - - - - - ste. Do -
70
75
Do - mi - ne De - - us, A - - - - - - - -
- mi - ne De - - - us, A - - - - -
ne De - us, A - gnus De - - - -
- mi - ne De - us, A - - - - - - - - -
80
- - gnus De - - - - - - - - - -
- - - gnus De - - - - - - - i,
- - i, Fi - li - us Pa - - -
- - - gnus De - - - - - - - - i,
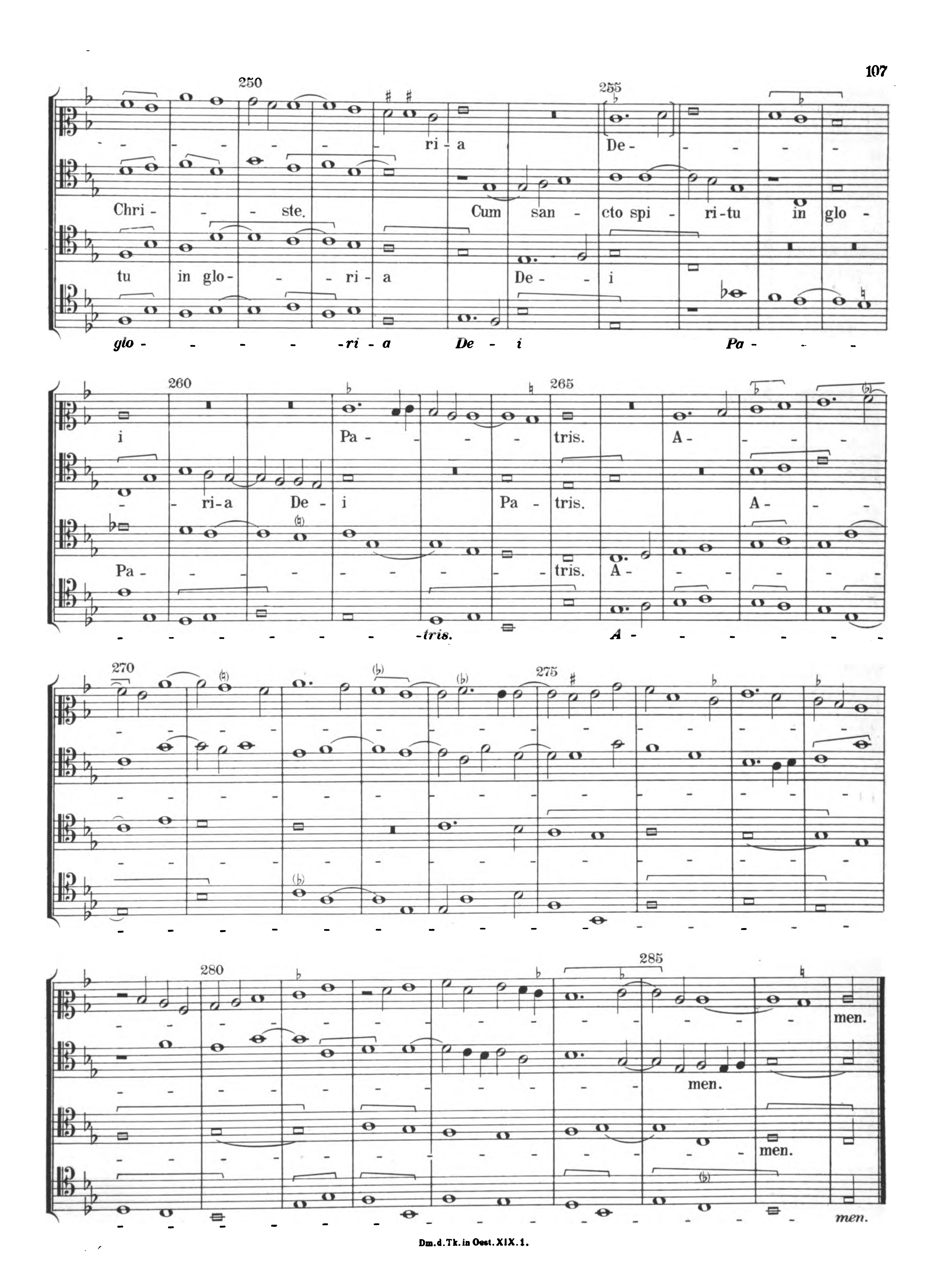


85
i, Fi - - li-us Pa - - - - - - - - tris.
Fi - - li-us Pa - - - - - tris.
tris.
Fi - - - li-us Pa - - - - - - - - - tris.
90
95
100
Qui tol - - - - lis pec - ca - - - - ta mun -
Qui tol - - - - lis pec - ca - - - - ta
105
110
- - di, mi - se - re - - - - re no - -
mun - - di, mi - se - re - - - - re no - -
115
120
- - - - - - bis. Qui tol - - - - -
- - - - - - bis. Qui tol - - - - - -
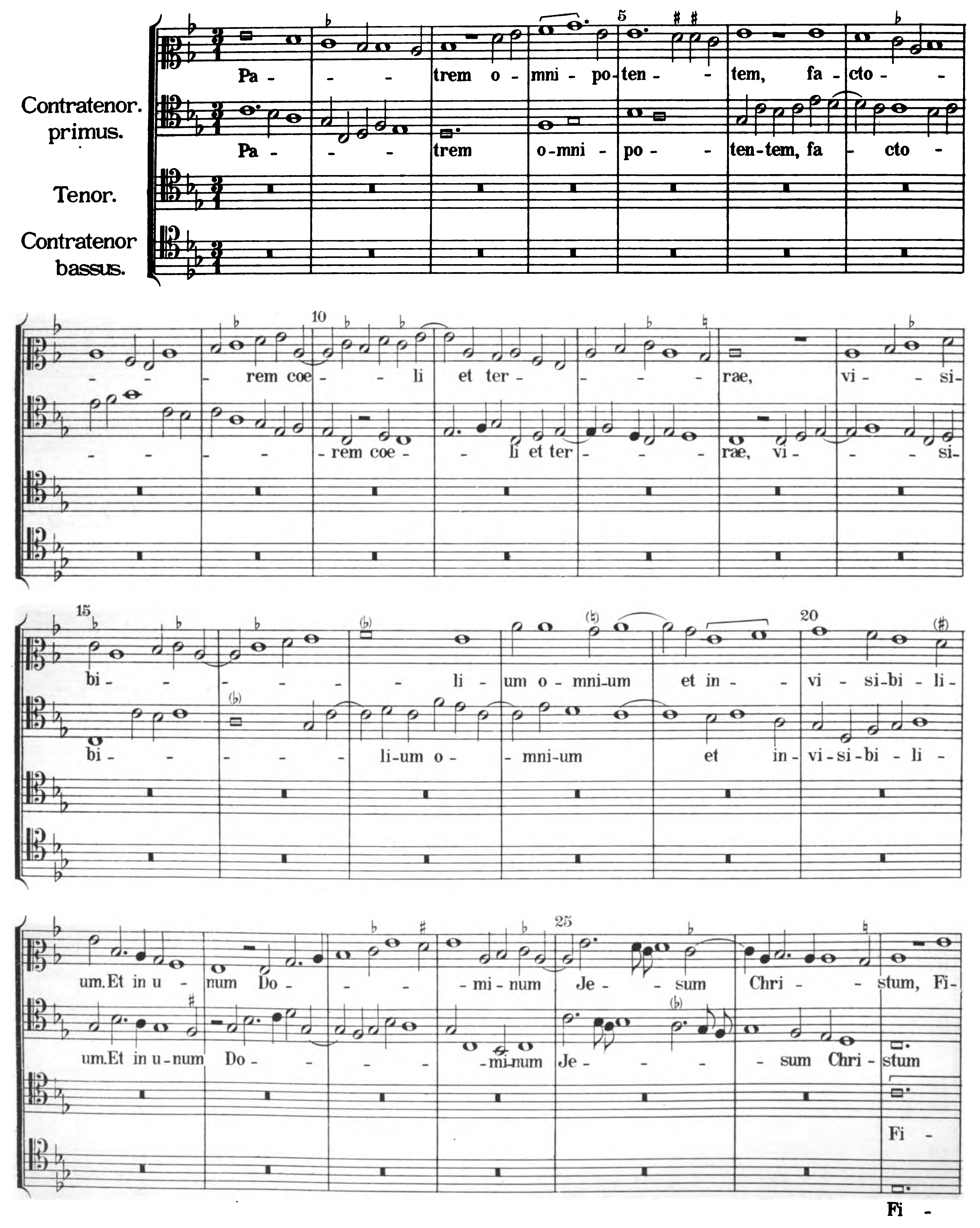

125
130
lis pec - ca - - - - - - - - ta
lis pec - ca - - - - - ta
135
140
mun -
mun -
145
150
di, su - - sci - pe de - pre -
di, su - sci - pe de - pre
155
160
165
ca - ti - o - nem no - stram. Qui se -
ca - ti - o - nem no - stram. Qui se -
Qui se -
Qui se -
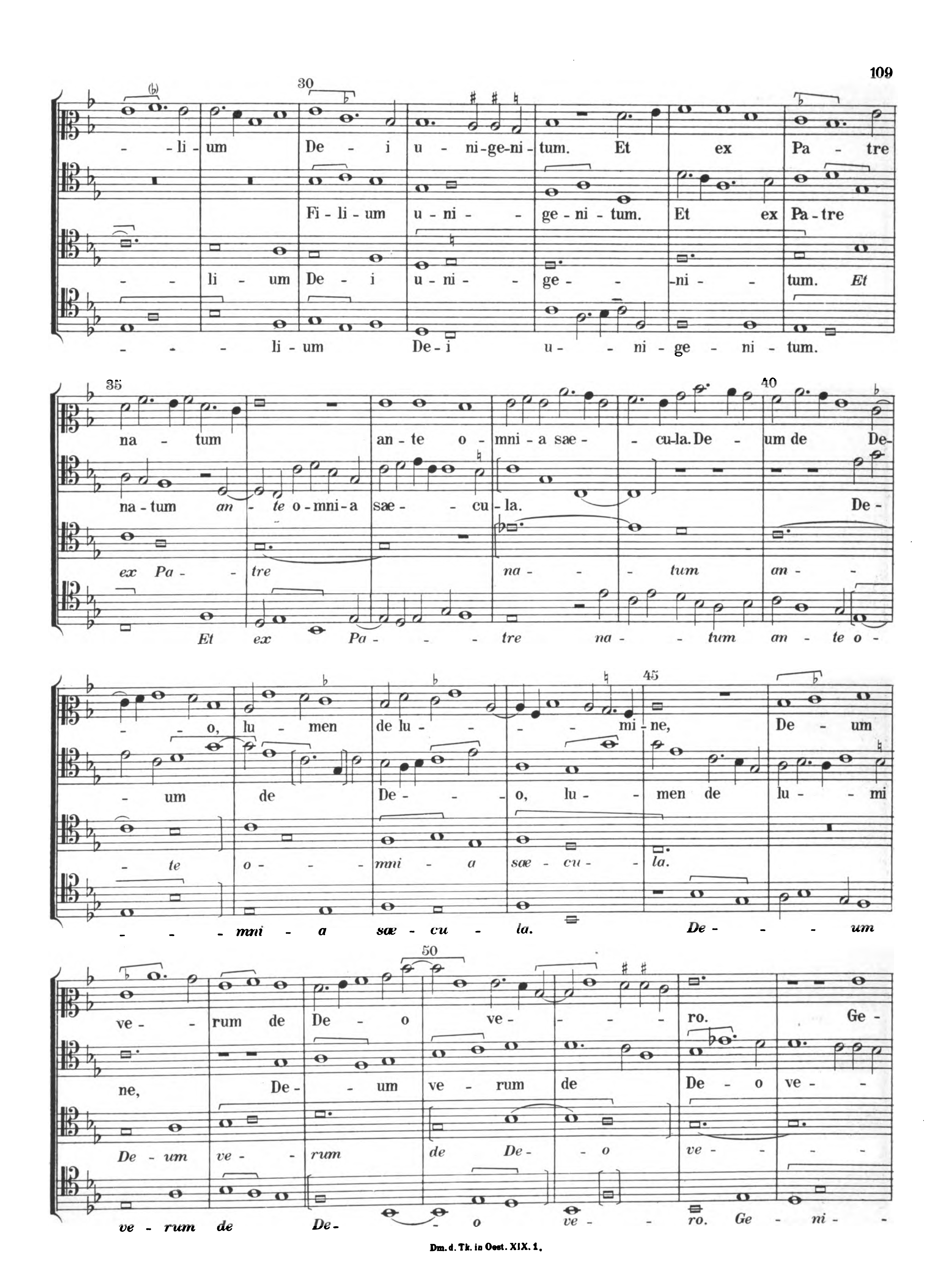

170
175
des ad de-
des ad de-
des ad
des ad
180
185
xte-ram Pa- tris, mi-se-re-
xte-ram Pa- tris, mi-
de- xte-ram Pa- tris,
de-xte-ram Pa- tris, mi-se-re-
190
195
re no-
se-re-re no- bis.
mi- se-re- re
re no-
200
205
bis. Quo-ni-am tu
Quo- ni-am tu so-lus
no- bis.
bis. Quo- ni-am tu so-lus san-
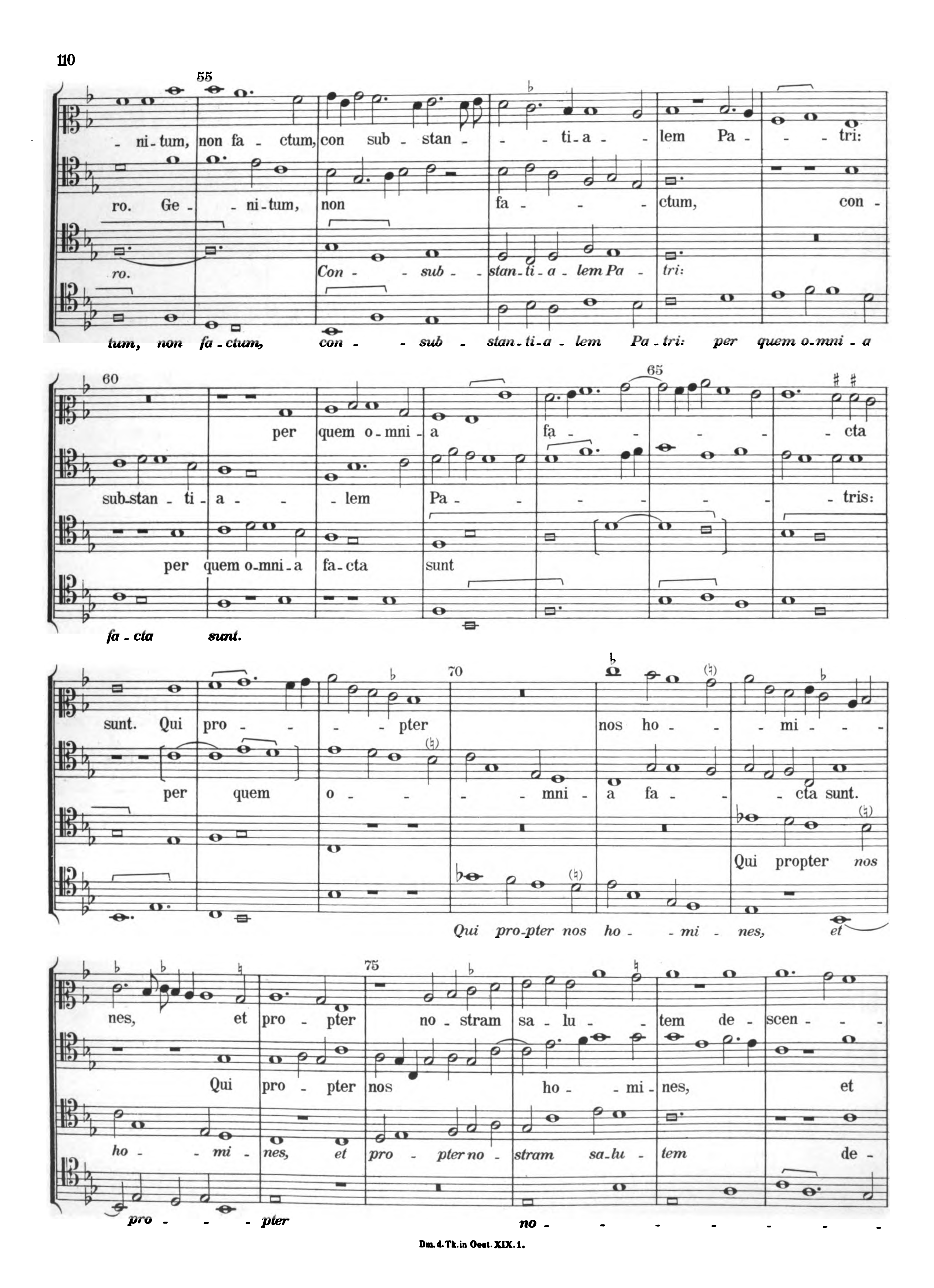

210
215
so - - lus san - - - - - - - ctus.
san - - - - - - - - ctus. Tu so - lus
Tu so
- - - - - - - - ctus.
220
225
Tu so - lus Do - - - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - -
Do - - - mi - nus. Tu so - - - - lus
- lus Do - mi - mus. Tu so - - lus
Tu so - - - - - lus Do - - mi - mus. Tu so - - lus
230
235
- simus, Je - - - - - su Chri - ste.
Al - tis - - - - - - - - - - -
Al - - tis - - si - mus, Je - su Chri - ste.
Al - - tis - si - mus, Je - - su Chri - - - ste. Cum
240
245
Cum san - cto Spi - ri - tu in glo - - -
si - mus, Je - - - - - - - - - su
Cum san - cto Spi - ri -
san - cto Spi - ri - - - tu in


250
255
ri - a
De -
Chri - ste.
Cum san - cto spi - ri-tu in glo -
tu in glo - ri - a
De - i
glo - ri - a De - i
Pa -
260
265
i
Pa - tris.
A -
ri-a De - i
Pa tris.
A -
Pa -
tris.
A -
tris.
A -
270
275
280
285
men.
men.
men.
men.

Credo in unum Deum.




30
- li - um De - i u - ni-ge-ni-tum. Et ex Pa - tre
Fi - li - um u - ni - - ge - ni - tum. Et ex Pa-tre
- - li - um De - i u - ni - - ge - - -ni - - tum. Et
- - - li - um De - i u - - ni - ge - ni - tum.
35
40
na - tum an - te o - mni - a sae - - cu-la. De - um de De -
na - tum an - te o-mni-a sæ - - cu - la. De -
ex Pa - - tre na - - - tum an -
Et ex Pa - - - tre na - - tum an - te o -
45
- - o, lu - men de lu - - - mi - ne, De - um
- um de De - - o, lu - - men de lu - - mi
- te o - - - mni - a sæ - cu - - la.
- - - mni - a sæ - cu - la. De - - - um
50
ve - - rum de De - o ve - - - - ro. Ge -
ne, De - um ve - rum de De - o ve - -
De - um ve - - rum de De - - o ve - - - -
ve - rum de De - - o ve - - ro. Ge - ni -


55
- ni - tum, non fa - ctum, con sub - stan - - ti - a - lem Pa - - tri:
ro. Ge - - ni - tum, non fa - - - ctum, con -
ro. Con - - sub - - stan - ti - a - lem Pa - tri:
tum, non fa - ctum, con - - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a
60
65
per quem o - mni - a fa - - - - - cta
sub - stan - ti - a - - lem Pa - - - - - tris:
per quem o - mni - a fa - cta sunt
fa - cta sunt.
70
sunt. Qui pro - - - pter nos ho - - mi - - -
per quem o - - - mni - a fa - - cta sunt.
Qui propter nos
Qui pro - pter nos ho - - mi - nes, et
75
nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - -
Qui pro - pter nos ho - - mi - nes, et
ho - - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de -
pro - - - pter no - - - - - - - -

80

- - - - - dit de coe - - - - - - - -
pro - pter no_stram sa_lu - tem de_scendit de coe - - -
scen - - - - - - - - dit de coe - - -
stram sa_lu - - - tem de - scen - - - dit de

85 90 95
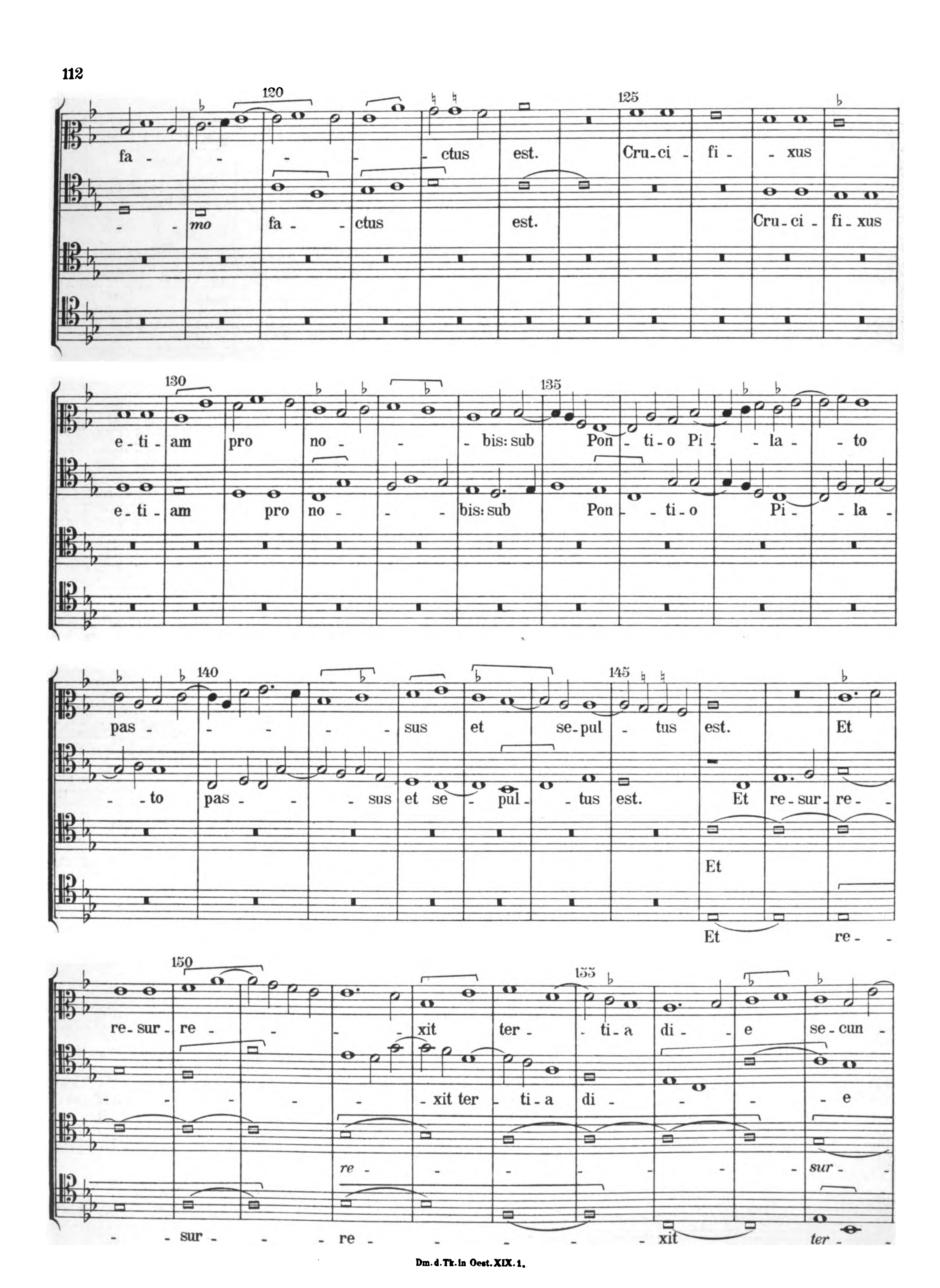
- - lis. Et in - car - na - - - tus est
- - lis. Et in_car - - - na - - - tus
- - - lis.
coe - - - lis.
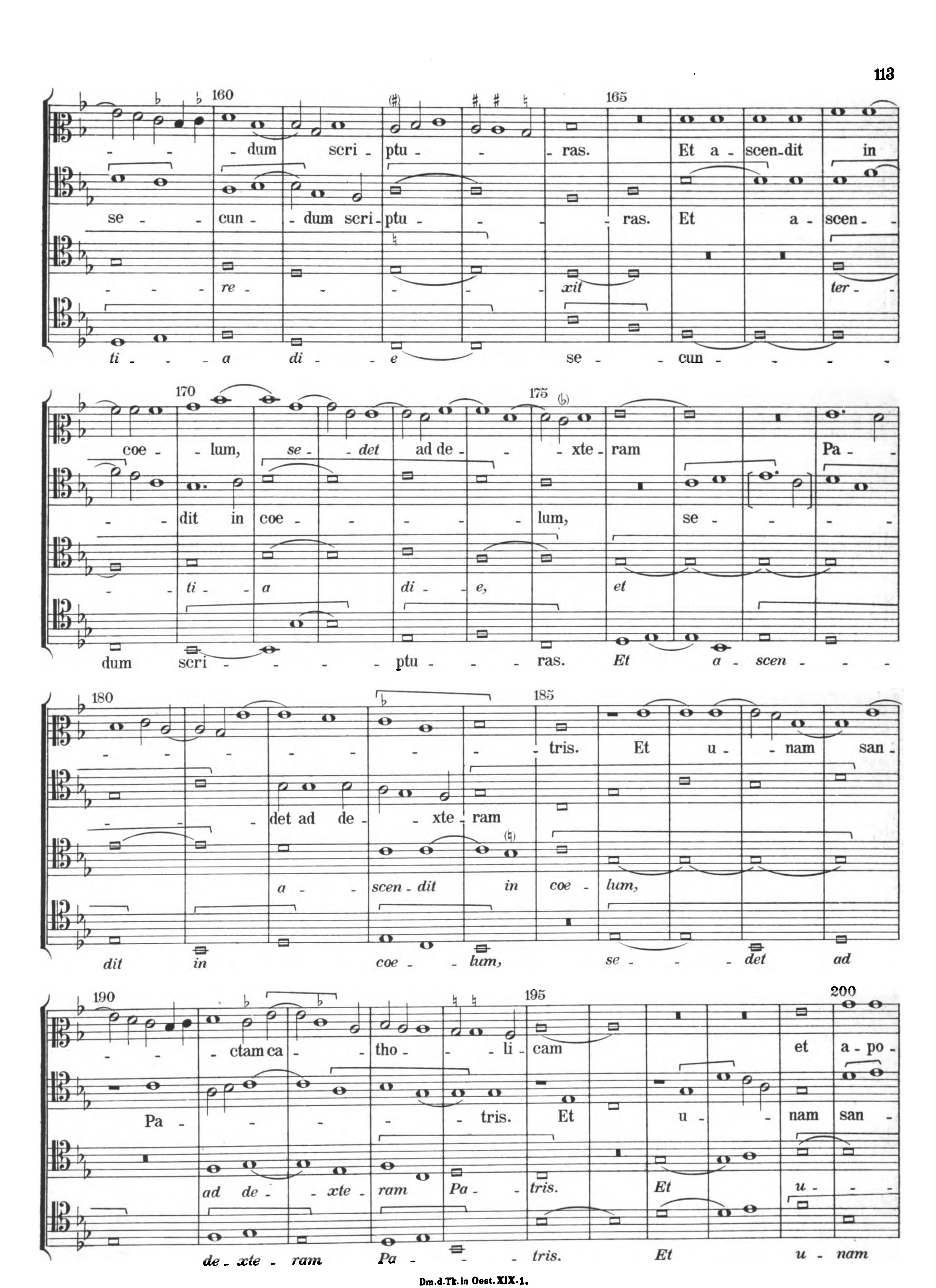
100 105

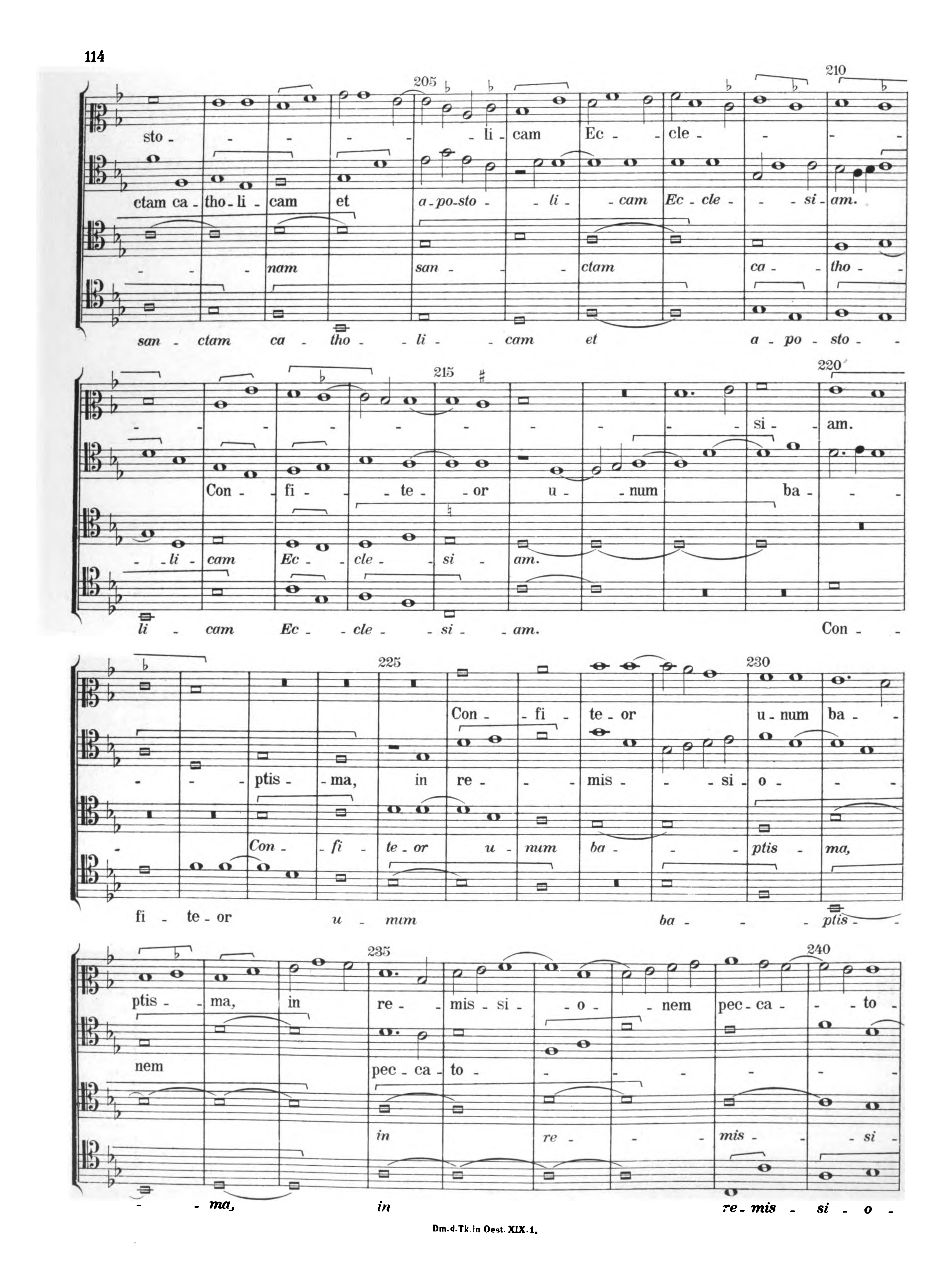
de Spi - - ri - tu san - - - cto ex Ma - ri -
est de Spi - - ri - tu san_cto ex Ma -
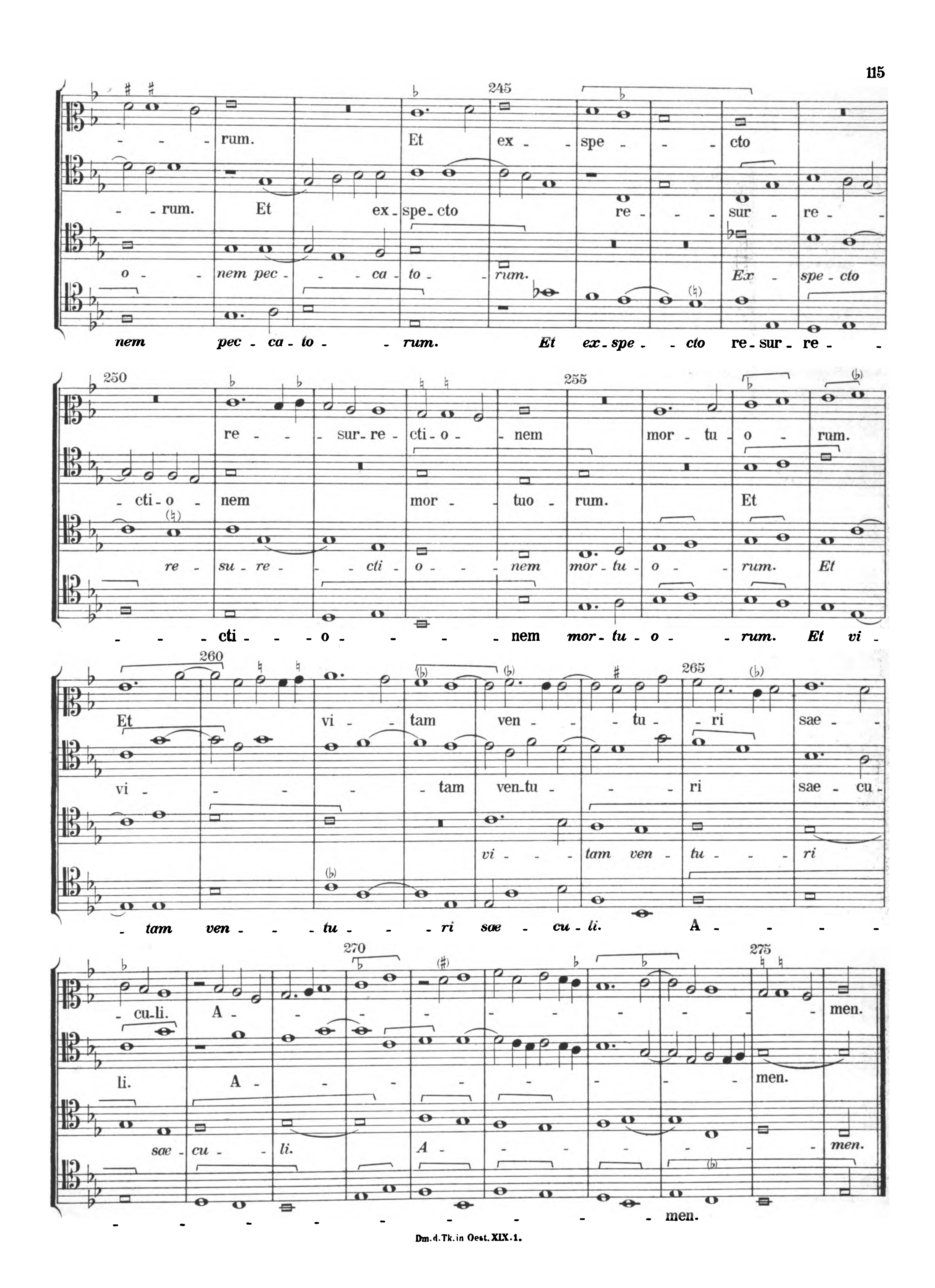
110 115

- - a Vir - - - - - gi - ne: Et ho - - mo
- ri - - - a Vir - - - gi - - - ne: *Et ho* -

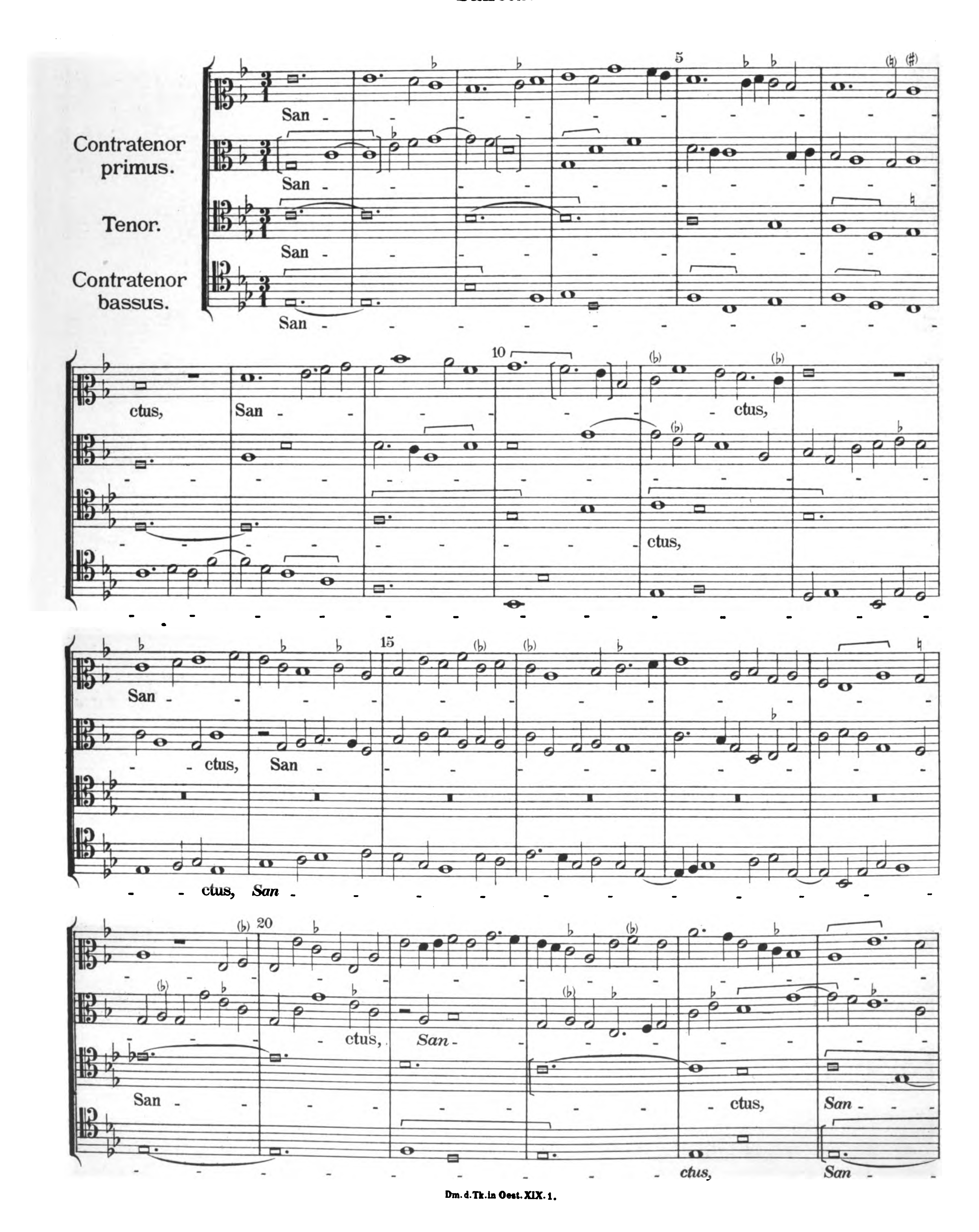

fa - - - - ctus est. Cru_ci _ fi - _ xus
- _ mo fa - _ ctus est. Cru_ci _ fi_xus
e_ti_am pro no - - bis: sub Pon _ ti_o Pi _ _ la _ _ to
e_ti_am pro no - - - bis: sub Pon _ ti_o Pi - la -
pas - - - - - sus et se_pul _ tus est. Et
_ to pas - - - sus et se - pul _ tus est. Et re_sur_re -
Et
Et re -
re_sur_re - - - xit ter - ti_a di - - e se_cun -
- - - - - xit ter ti_a di - - - e
re - - - - - - sur -
- - sur - - re - - - xit ter -
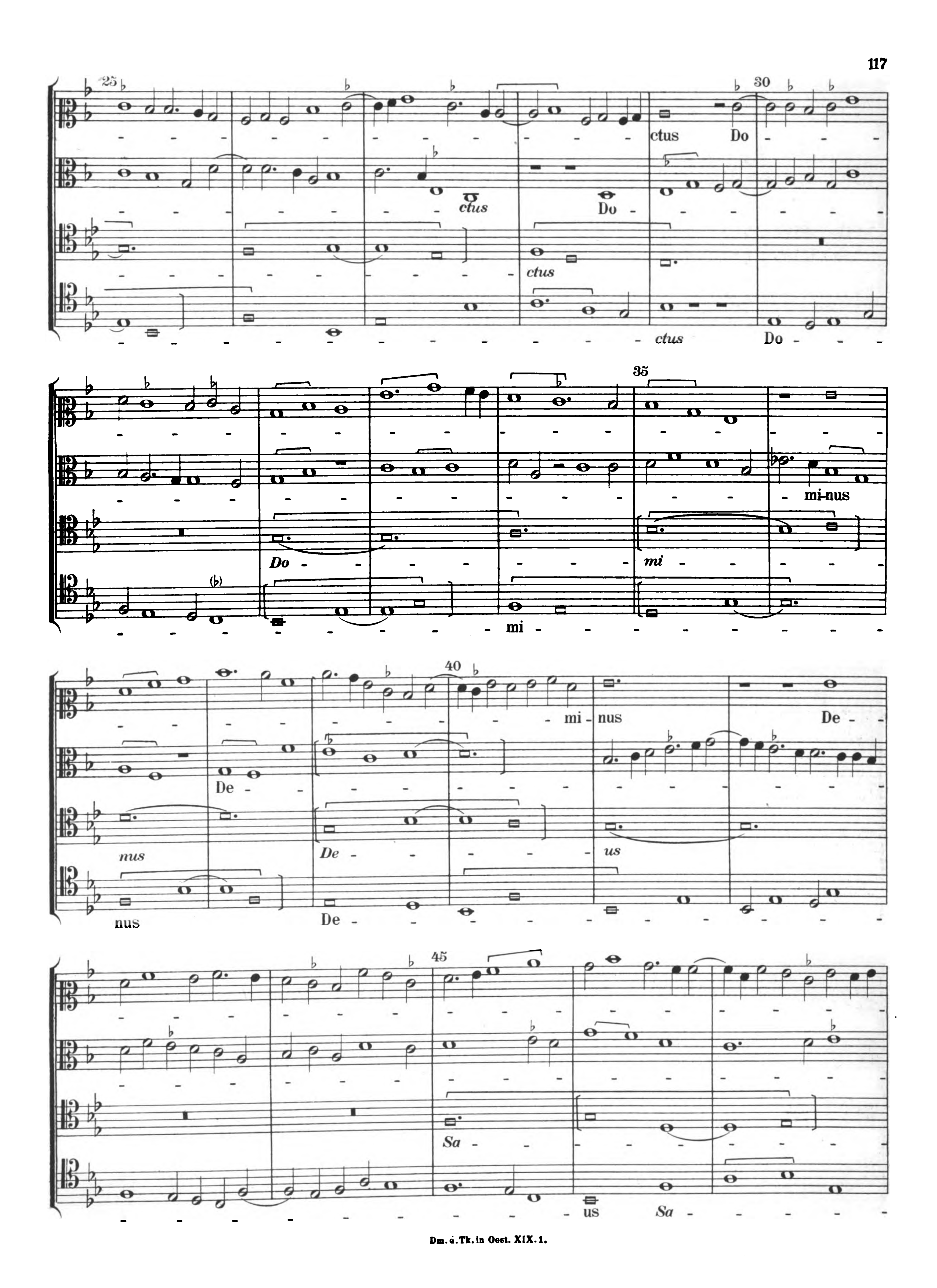

160
165
- - - dum scri ptu - - ras. Et a - scen-dit in
se - - cun - - dum scri - ptu - - - - ras. Et a - scen -
- - - re - - - - - xit ter -
ti - - a di - - e se - - cun - - - -
170
175
coe - - lum, se - - det ad de - - - xte - ram Pa -
- dit in coe - - - - - lum, se - - - -
- ti - a di - e, et
dum scri - - - - ptu - - ras. Et a - scen - - -
180
185
- - - - - - - - tris. Et u - nam san -
- - det ad de - xte - ram
a - scen - dit in coe - lum,
dit in coe - lum, se - - - det ad
190
195
200
- - ctam ca - tho - li cam et a - po -
Pa - - - - tris. Et u - - nam san -
ad de - - xte - ram Pa - tris. Et u - -
de - xte - ram Pa - - tris. Et u - nam
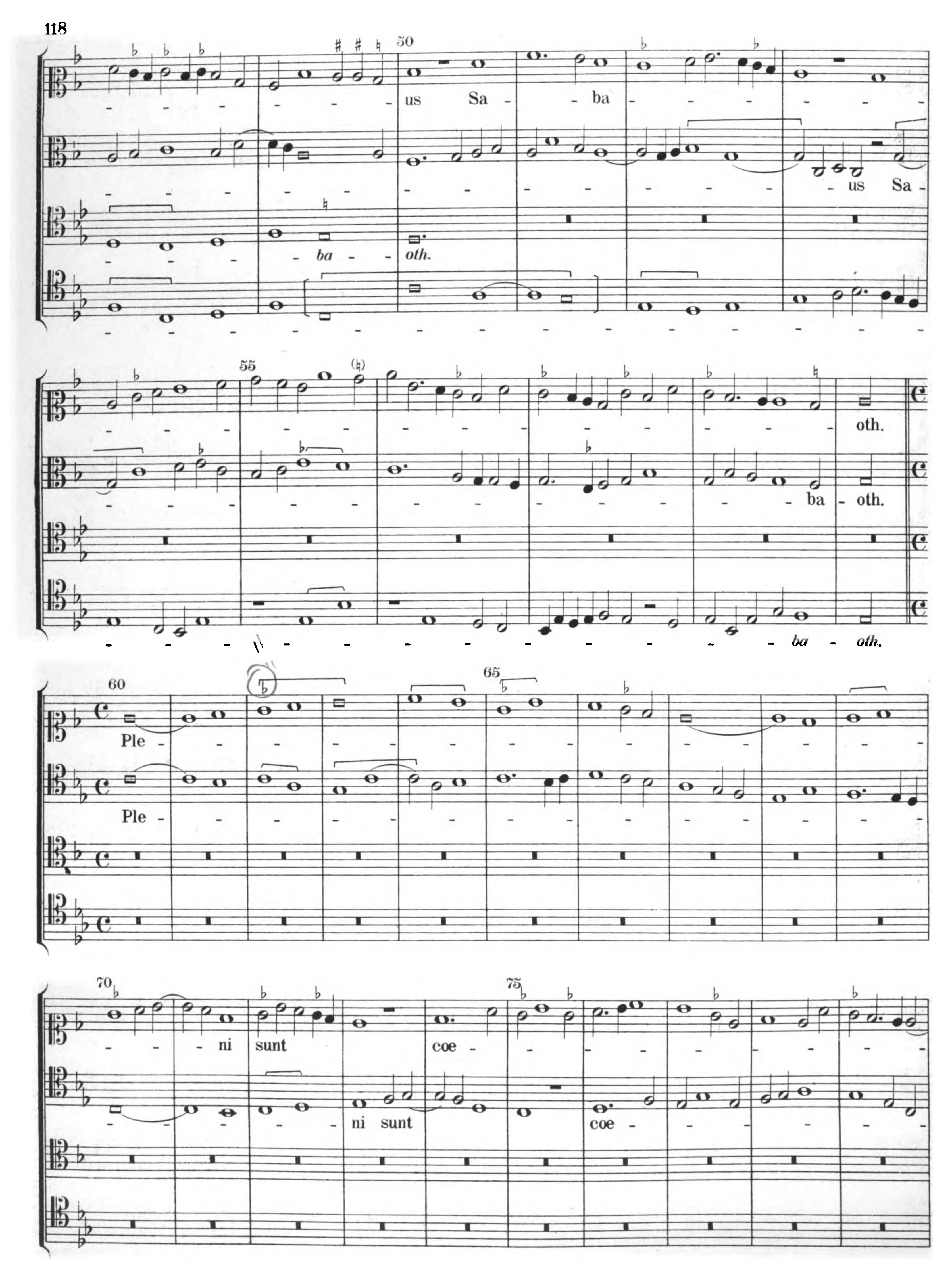

205
210
sto - - - - - - li cam Ec - cle - - - -
ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - - li - - cam Ec - cle - - si - am.
- - - nam san - - ctam ca - tho -
san - ctam ca - tho - - li - - cam et a - po - sto -
215
220
- - - - - - - - - - - si - am.
Con - fi - te - or u - num ba - - -
- li - cam Ec - cle - si - am.
li - cam Ec - cle - si - am. Con -
225
230
Con - fi - te - or u - num ba -
- - ptis - ma, in re - - - mis - - si - o - - -
- Con - fi - te - or u - num ba - - ptis - ma,
fi - te - or u - num ba - - ptis -
235
240
ptis - ma, in re - mis - si - o - nem pec - ca - - to -
nem pec - ca - to - - - - - - -
in re - - - mis - - si -
- ma, in re - mis - si - o -
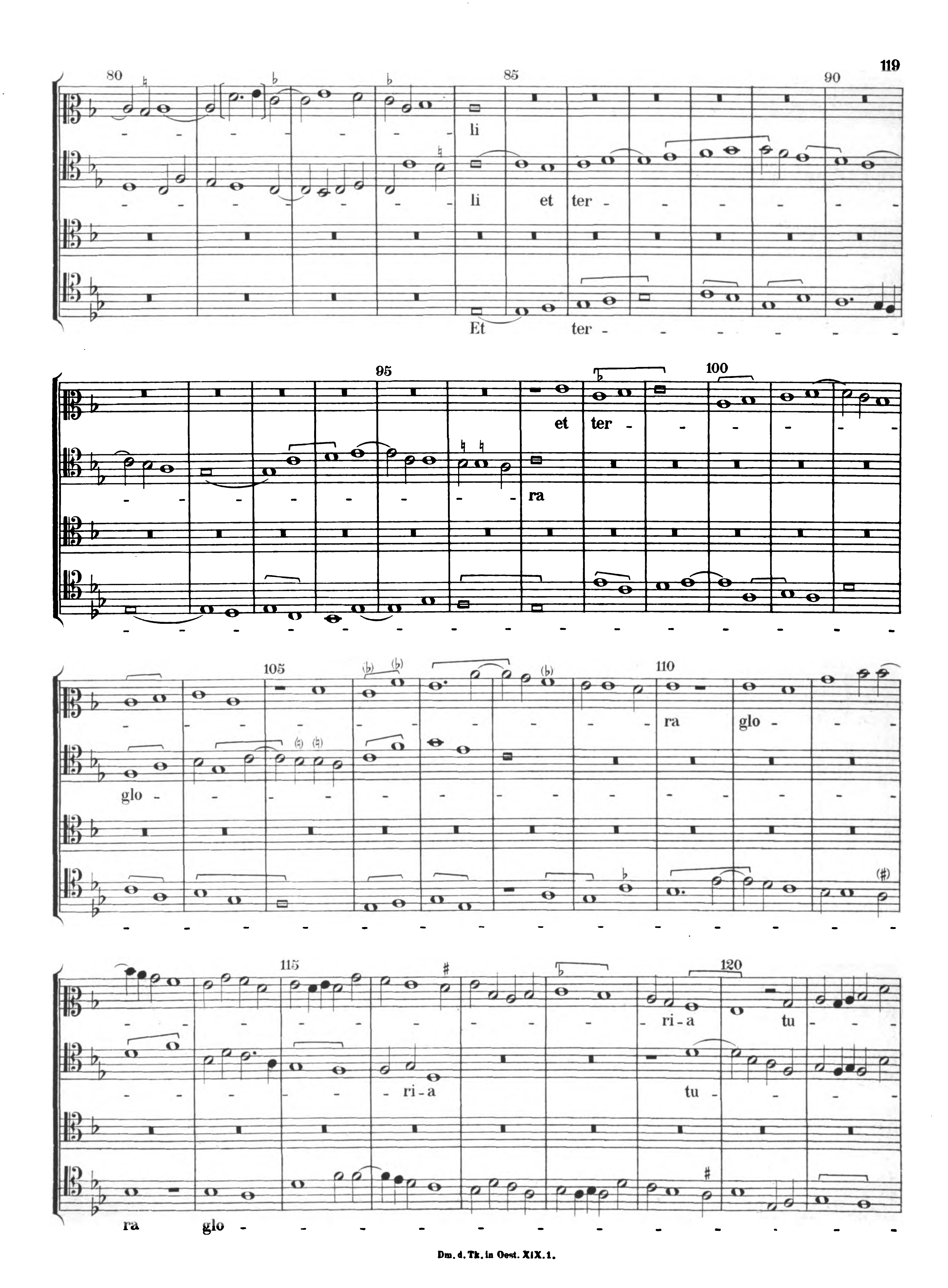

245
- - - rum. Et ex - spe - - - cto
- - rum. Et ex - spe - cto re - - - sur - re -
o - - nem pec - - ca - to - rum. Ex - spe - cto
nem pec - ca - to - - rum. Et ex - spe - - cto re - sur - re - -
250
255
re - - sur - re - cti - o - - nem mor - tu - o - rum.
- cti - o - nem mor - tuo - rum. Et
re - su - re - - cti - o - - nem mor - tu - o - - rum. Et
- - - cti - - o - - - - nem mor - tu - o - - rum. Et vi -
260
265
Et vi - tam ven - - tu - - ri sae -
vi - - - - tam ven - tu - - ri sae - cu -
vi - - - tam ven - tu - - ri
- tam ven - - tu - - - ri sae - cu - li. A - - - -
270
275
- cu - li. A - - - - - - - - men.
li. A - - - - - - - men.
sae - cu - - li. A - - - - - men.
- - - - - - - - - men.

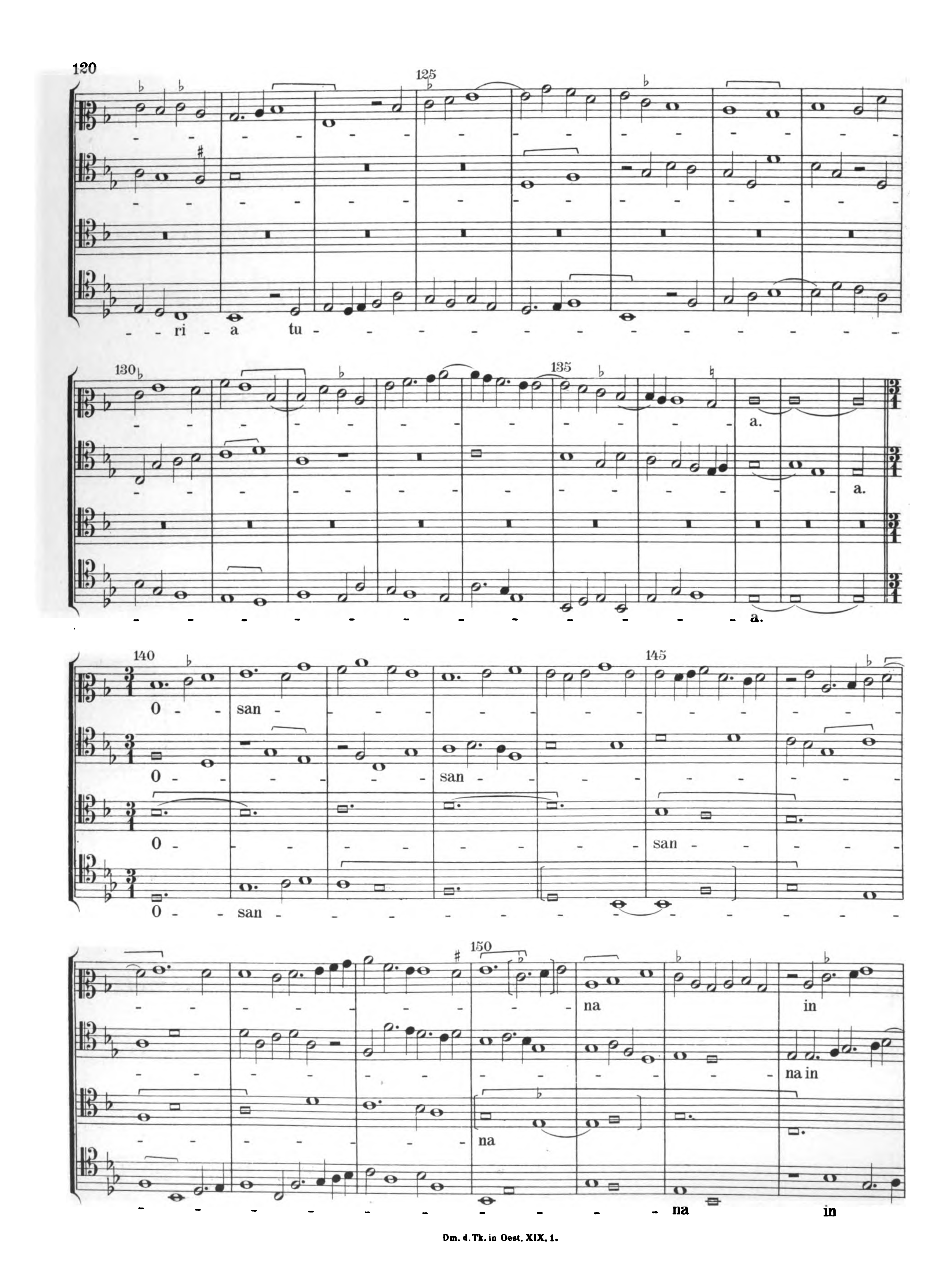
Sanctus.
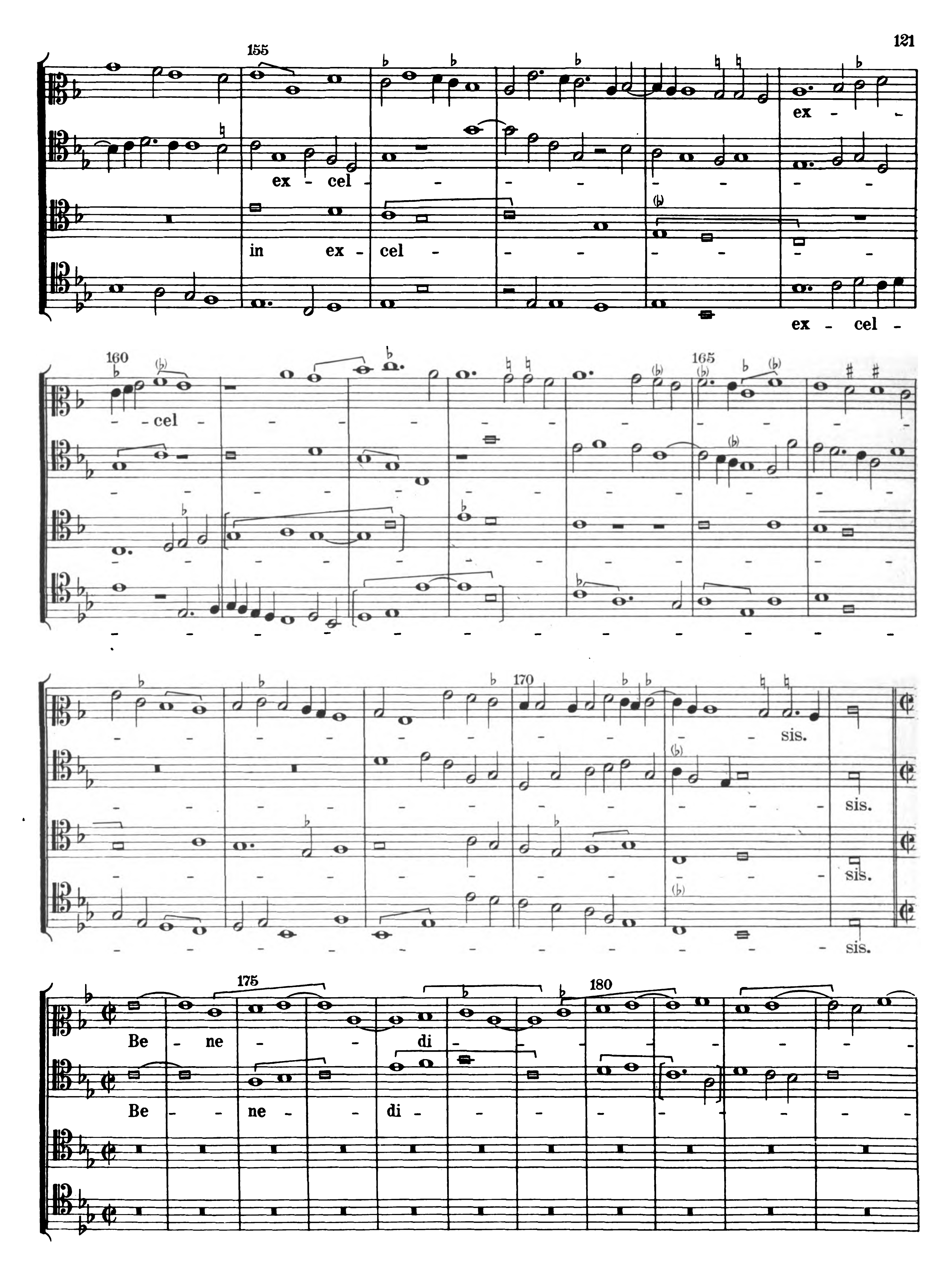

Contratenor primus.
Tenor.
Contratenor bassus.
San
ctus,
San
ctus,
San
ctus,
San
ctus,
San
ctus,
San
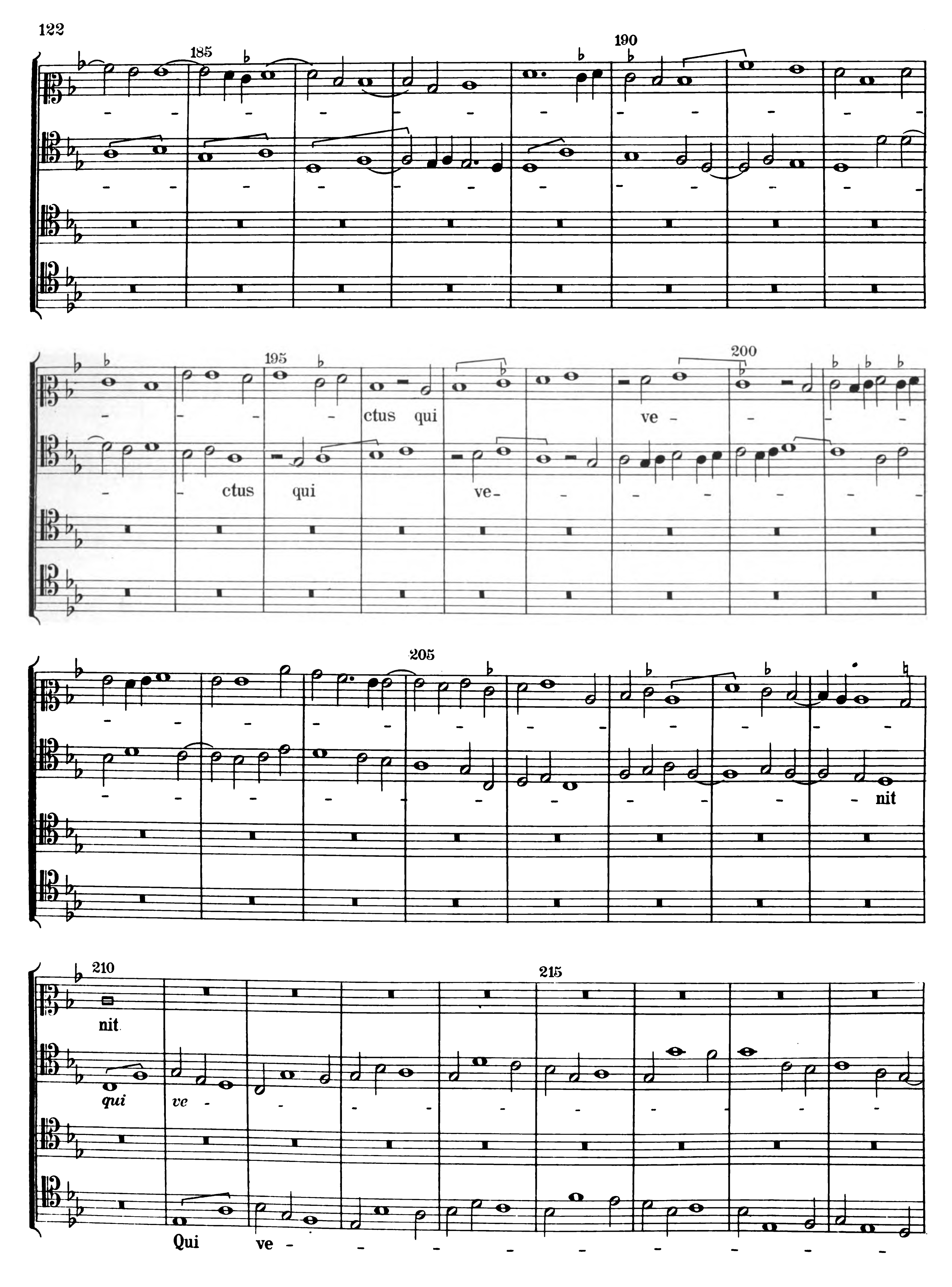

25
30
ctus Do
ctus Do
ctus
ctus Do
35
mi-nus
Do
mi
mi
40
mi nus De
De
nus De us
nus De
45
Sa
us Sa
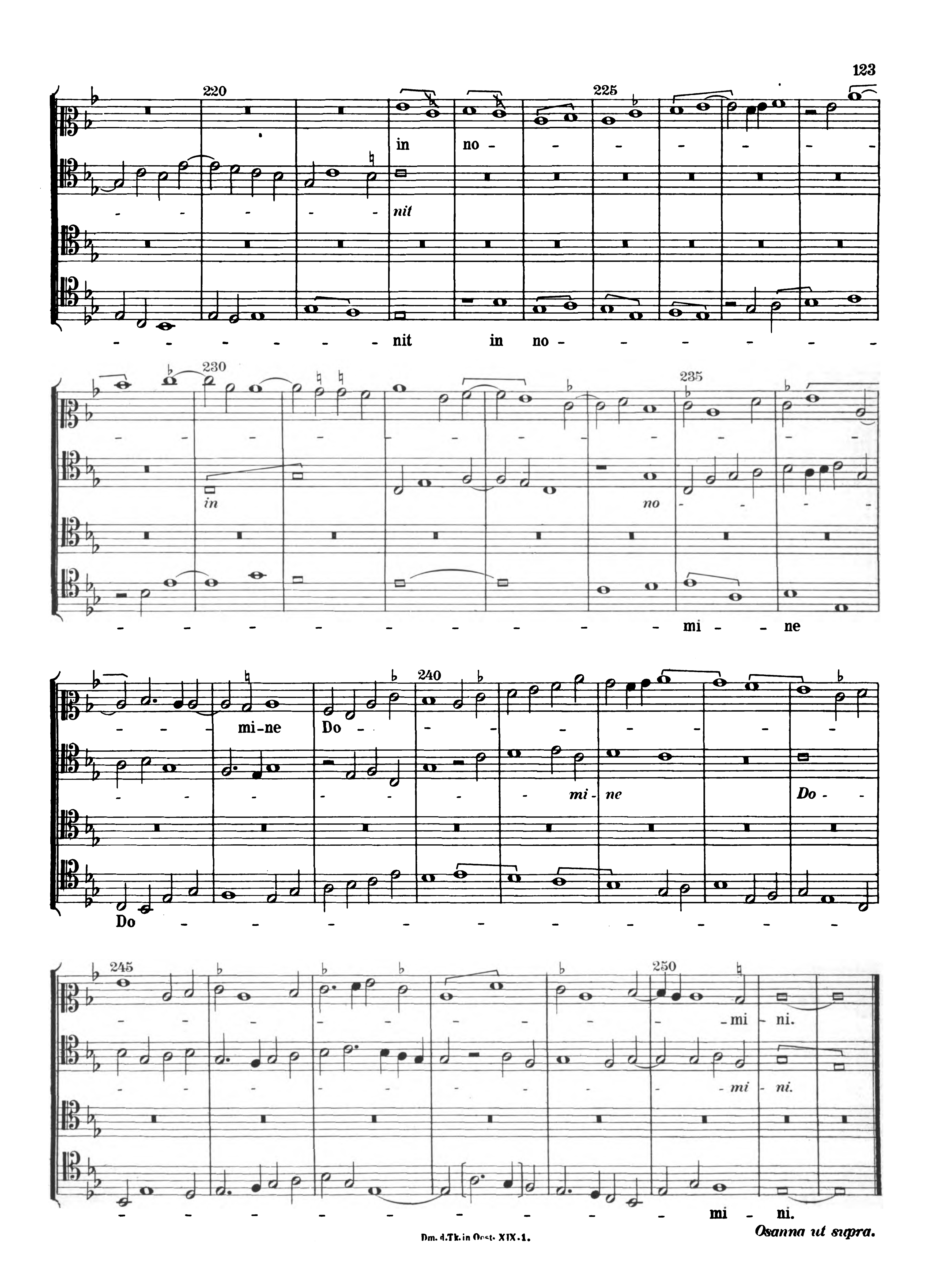

50
us Sa - ba
us Sa
ba - oth.
55
oth.
ba - oth.
ba - oth.
60
Ple -
Ple -
65
70
ni sunt
coe -
75
ni sunt
coe -


li
li et ter
Et ter
et ter
ra
glo
ra glo
ri-a tu
ri-a tu
ra glo


125
ri a tu
130
135
a.
a.
a.
140
145
O san
O san
O san
O san
150
na in
na in
na
na in
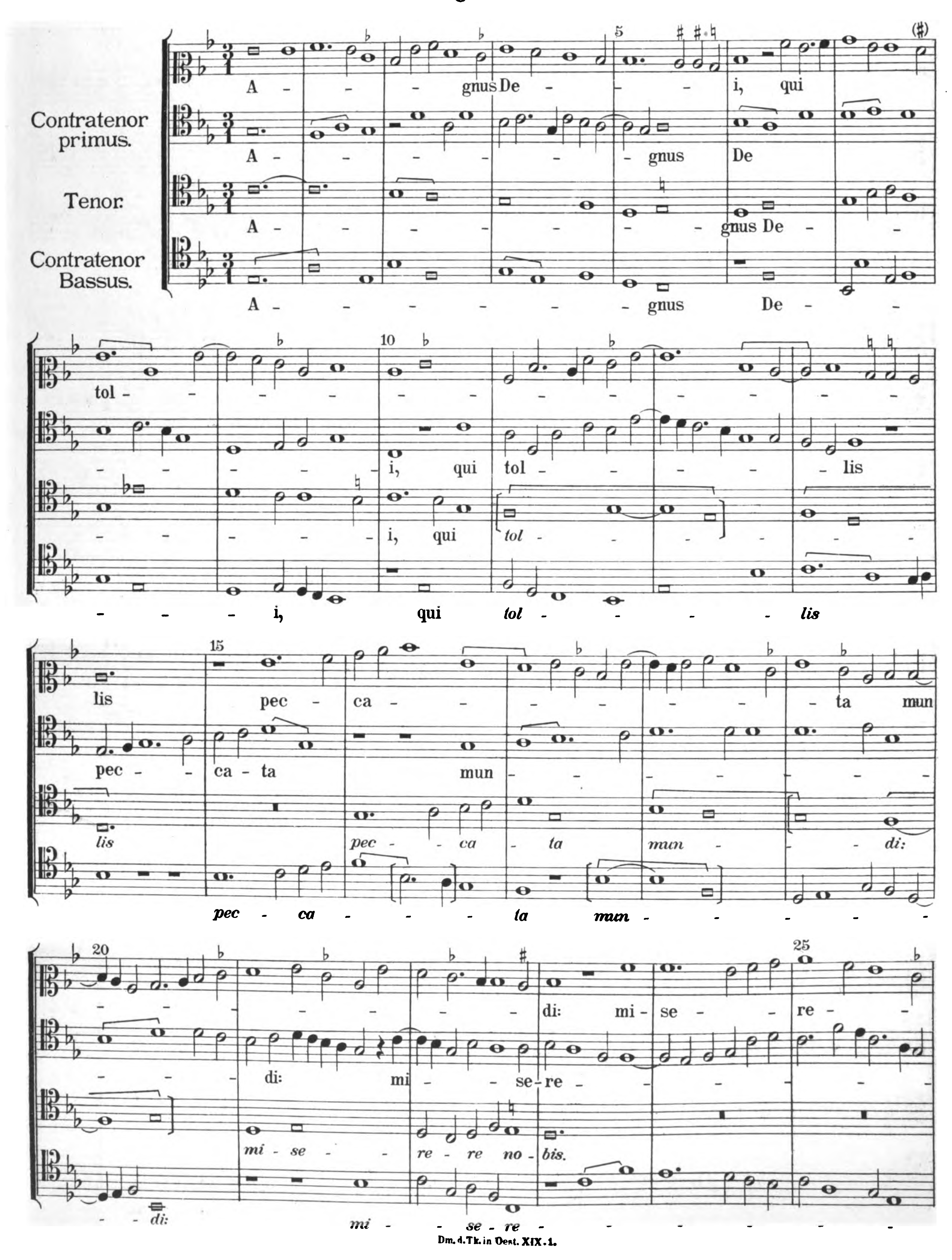

155
ex -
ex - cel -
in ex - cel -
ex - cel -
160
165
- cel -
170
sis.
sis.
sis.
sis.
175
180
Be - ne - di -
Be - ne - di -
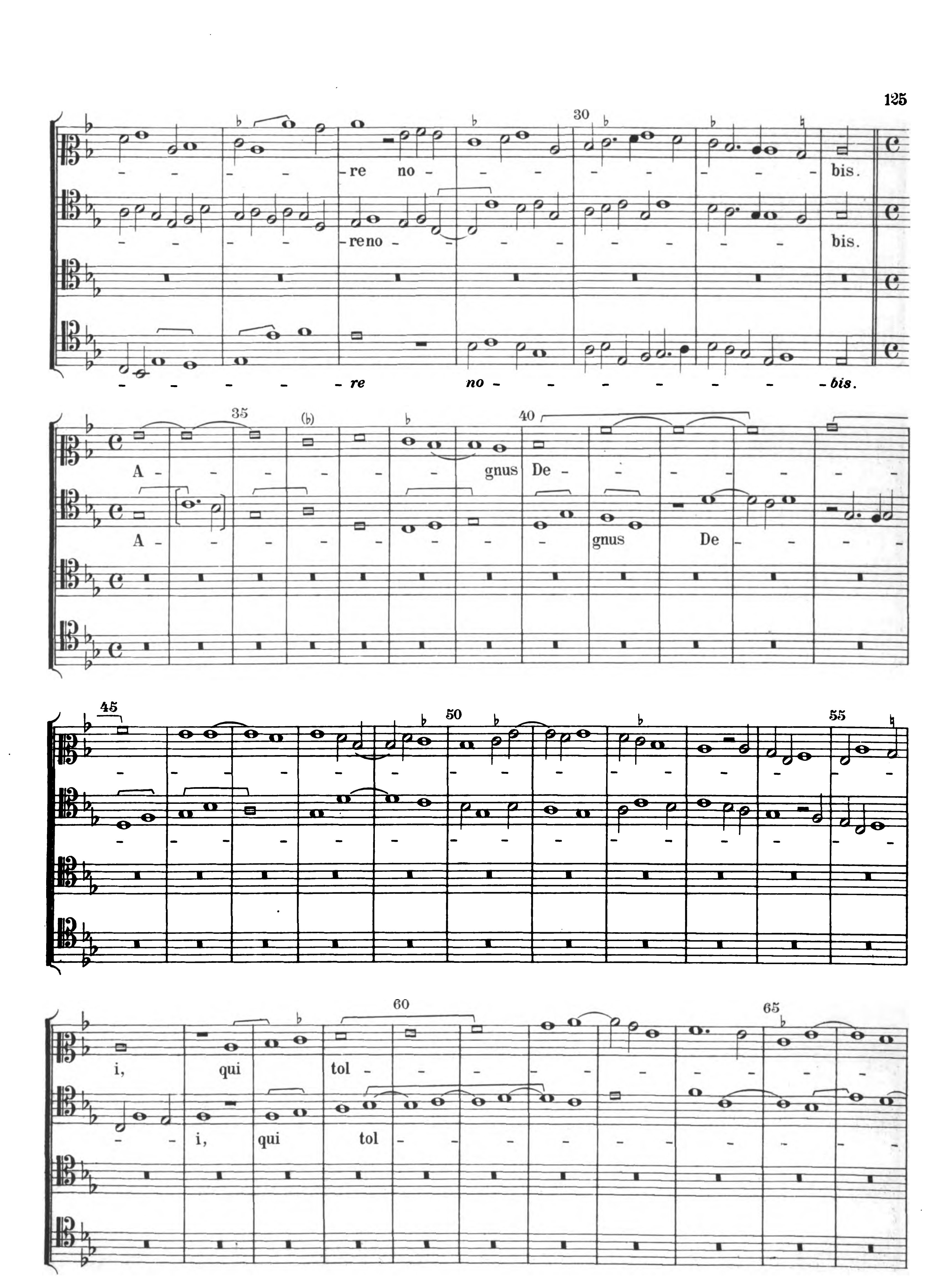

185
190
195
ctus qui
ve -
ctus qui
ve -
200
205
nit
210
nit
qui
ve -
215
Qui
ve -

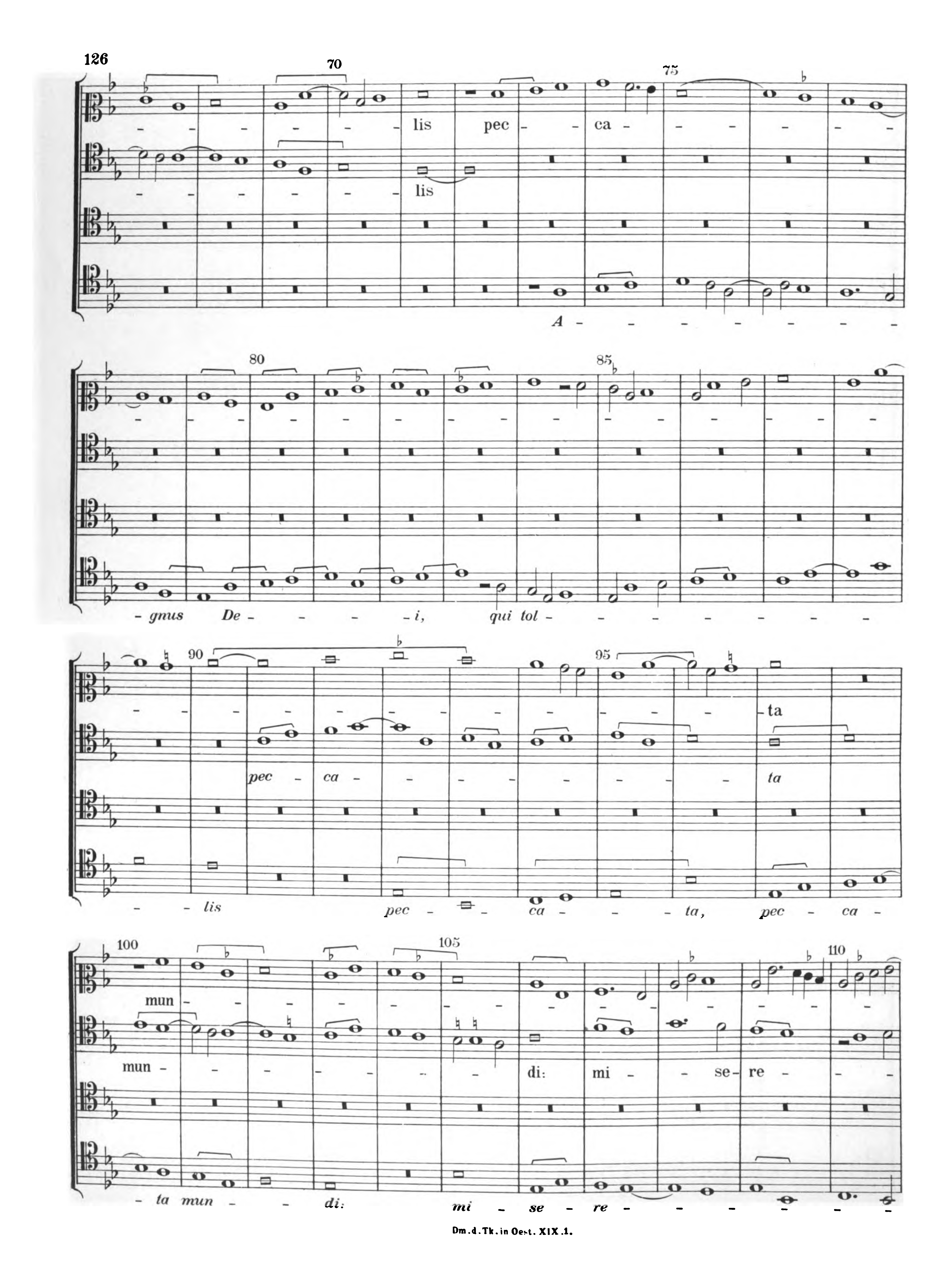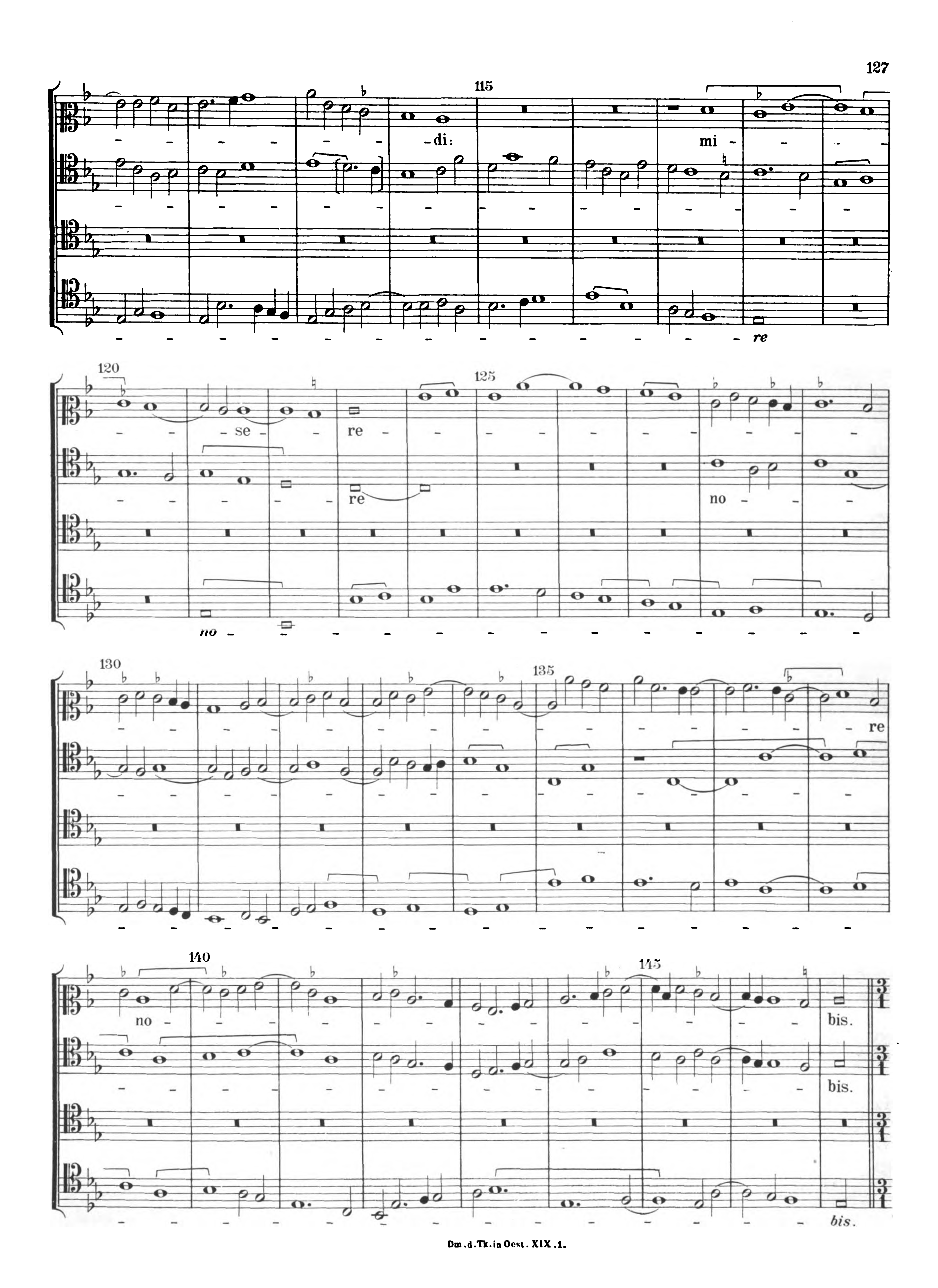


Osanna ut supra.
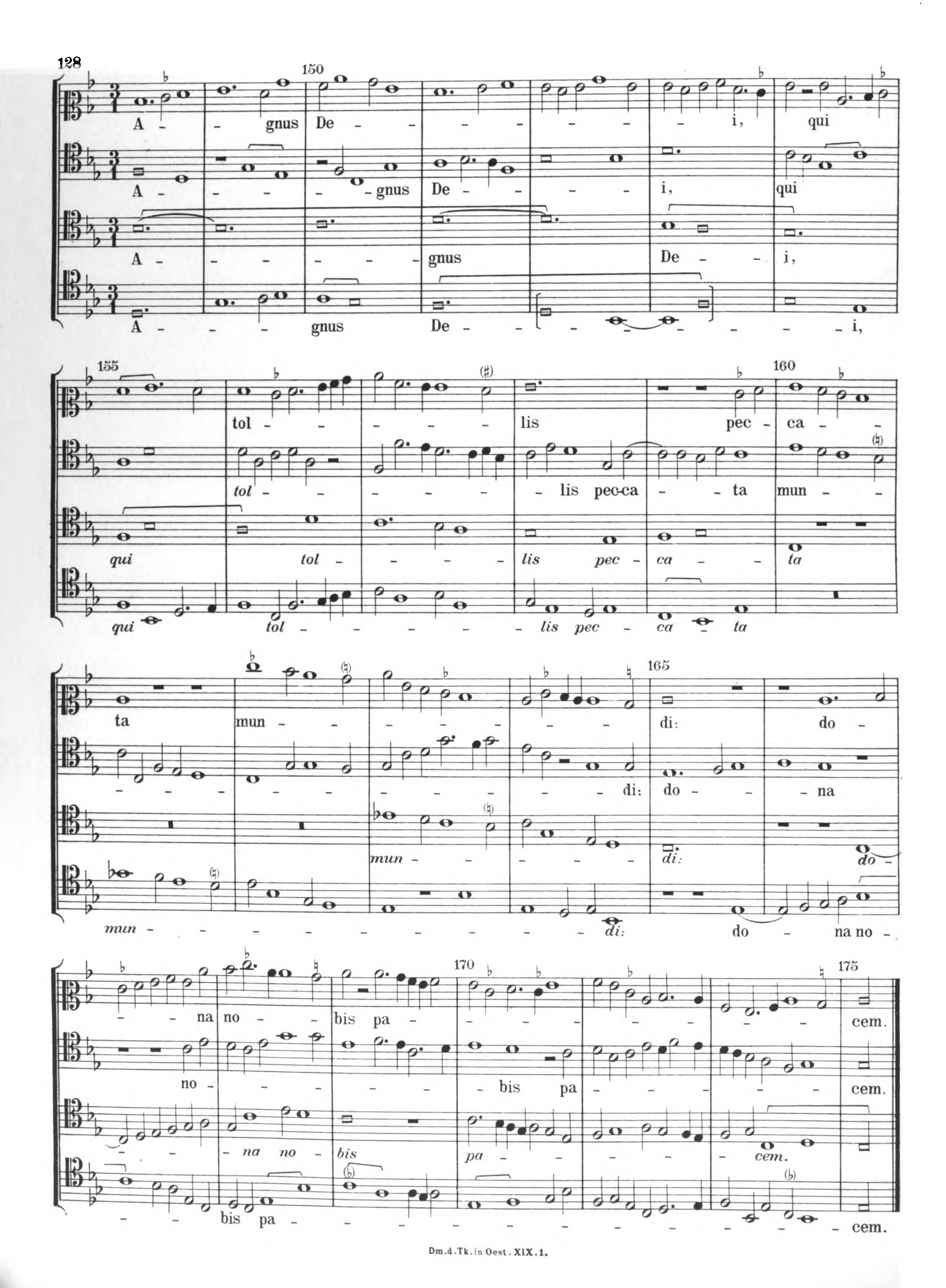
Agnus.


Contratenor primus.
Tenor.
Contratenor Bassus.
A - - - gnus De - - i, qui
A - - - - gnus De
A - - - - - gnus De -
A - - - - - - - gnus De -
tol - - - - - - - - - - - -
- - - - - i, qui tol - - - lis
- - - - - - i, qui tol - - - - - -
- - - i, qui tol - - - - lis
lis pec - ca - - - - - - ta mun
pec - - ca - ta mun
lis pec - - ca - ta mun - - di:
pec - ca - - - ta mun - - - - - -
- - - - - di: mi - se - - re -
- - di: mi - - se - re -
mi - se - - re - re no - bis.
- - di: mi - - se - re - - - - - -

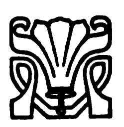

30
re no
bis.
reno
bis.
re
no
bis.
35
(b)
40
A
gnus De
A
gnus
De
45
50
55
i,
qui
tol
i,
qui
tol
60
65


70
75
lis pec - ca -
lis
A -
80
85
gnus De - i, qui tol -
90
95
ta
pec - ca - ta
lis pec - ca - ta, pec - ca -
100
105
110
mun -
mun - di: mi - se- re -
ta mun - di: mi - se - re -


115
di:
mi
re
120
125
se
re
re
no
no
130
135
re
140
145
no
bis.
bis.
bis.

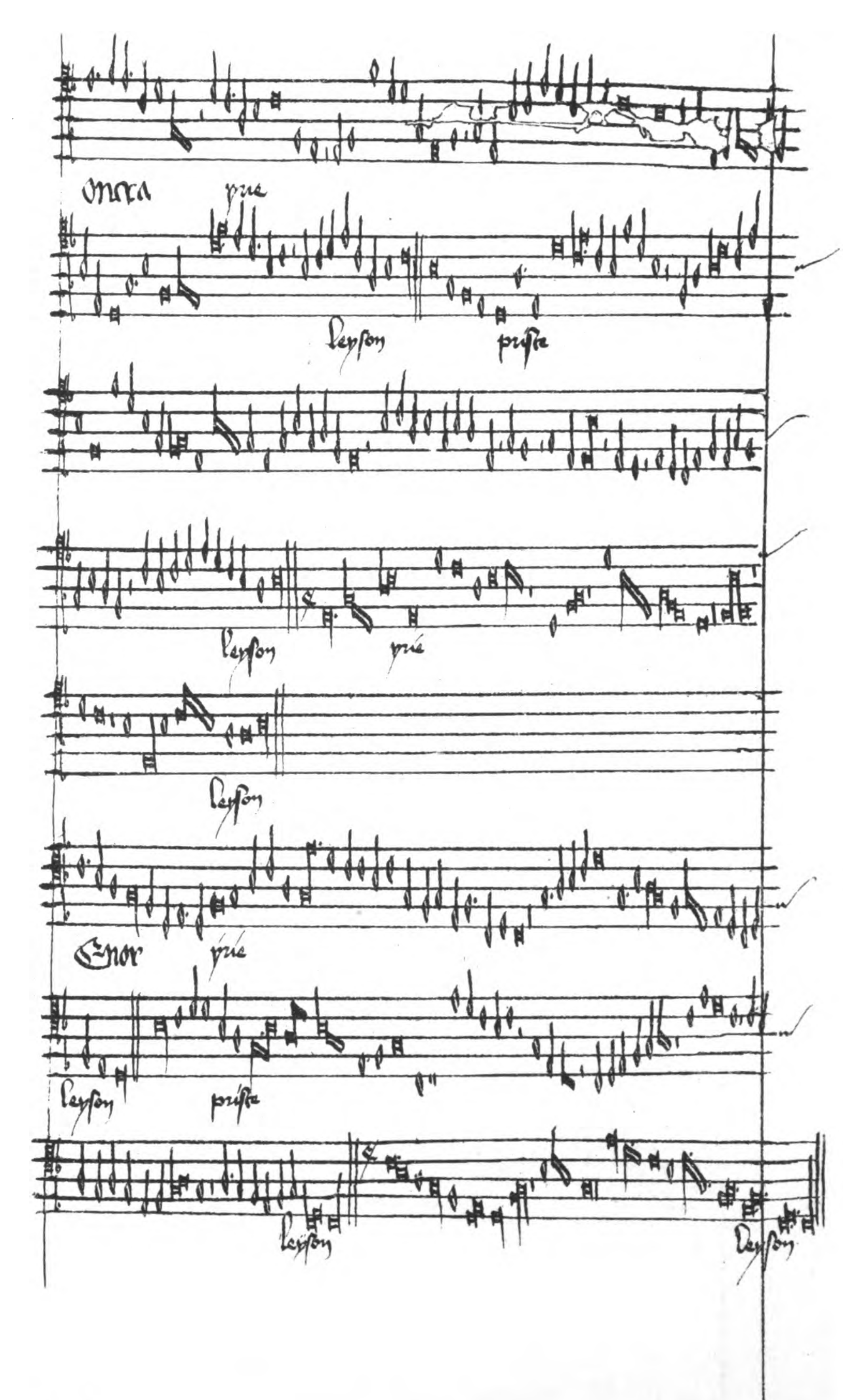

150
A - - gnus De - - - - - - - i, qui
A - - - - - gnus De - - - - i, qui
A - - - - - gnus De - - i,
A - - - gnus De - - - - - - - i,
155
160
tol - - - - - lis pec - ca - -
tol - - - - - - lis pec-ca - - ta mun - -
qui tol - - - - lis pec - ca - - ta
qui tol - - - - - - lis pec - ca - ta
165
ta mun - - - - - - - - di: do -
- - - - - - - - - - di: do - - na
mun - - - - - - di: do -
mun - - - - - - - - - - - di: do - na no -
170
175
- - na no - bis pa - - - - - - - - cem.
no - - - - - bis pa - - - - cem.
- - - na no - bis pa - - - - - cem.
- - bis pa - - - - - - - - - - - - cem.

ANONYMUS:
MISSA „LE SERVITEUR"



267b

268a



Codex 88 fol. 267b bis 275b
Anonymus Missa Le Serviteur

268 b

Codex 88

269 a

269b

Qui tollis peccata mun di miserere re no bis Qui

tol lis peccata mundi suscipe deprecationem no

stram Qui sedes ad dexteram patris miserere nobis Quoniam tu solus

sanctus Tu solus dominus Tu solus altissimus Jhesu Christe Cum

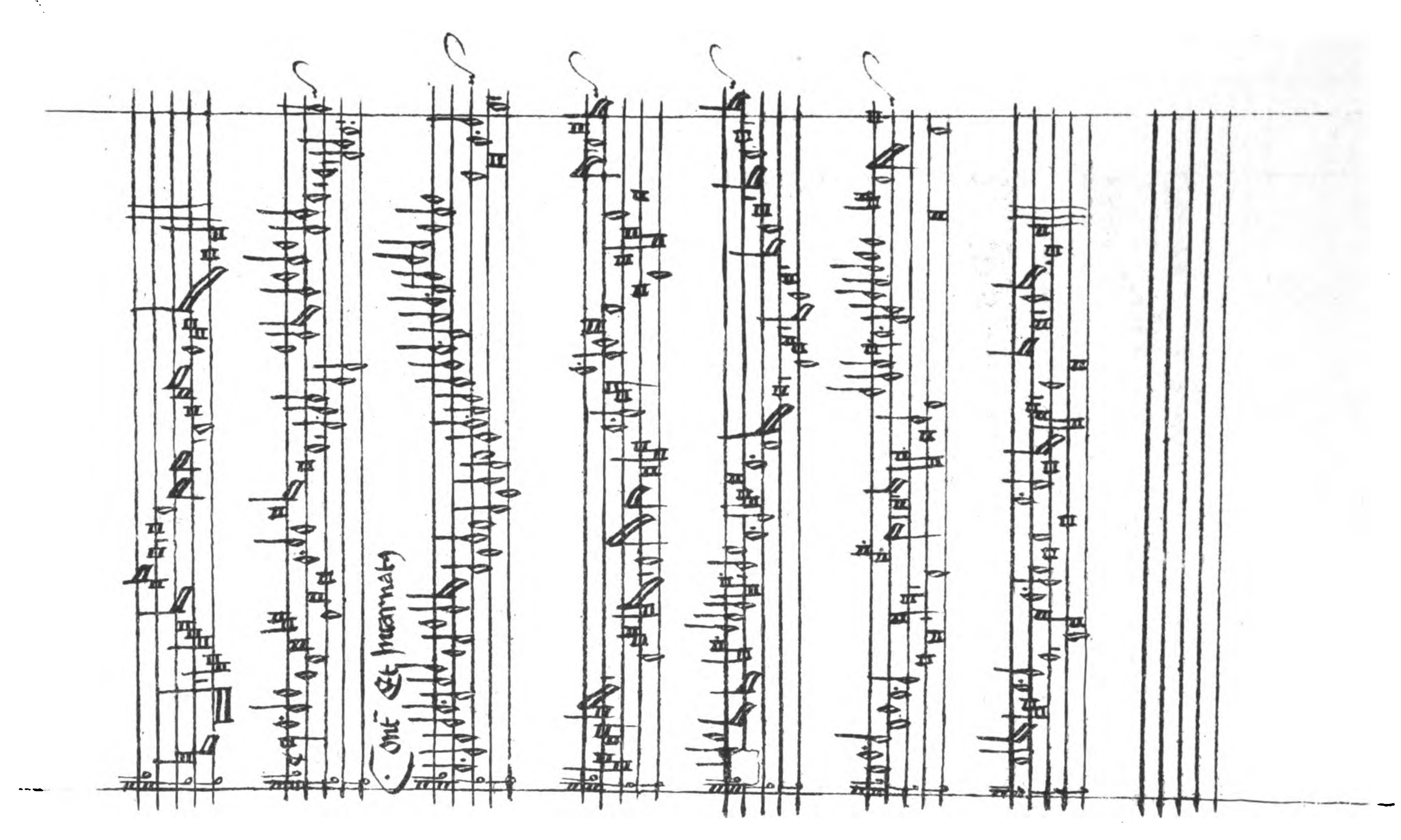
sancto spiritu in gloria dei patris Amen

Qui tollis peccata mundi

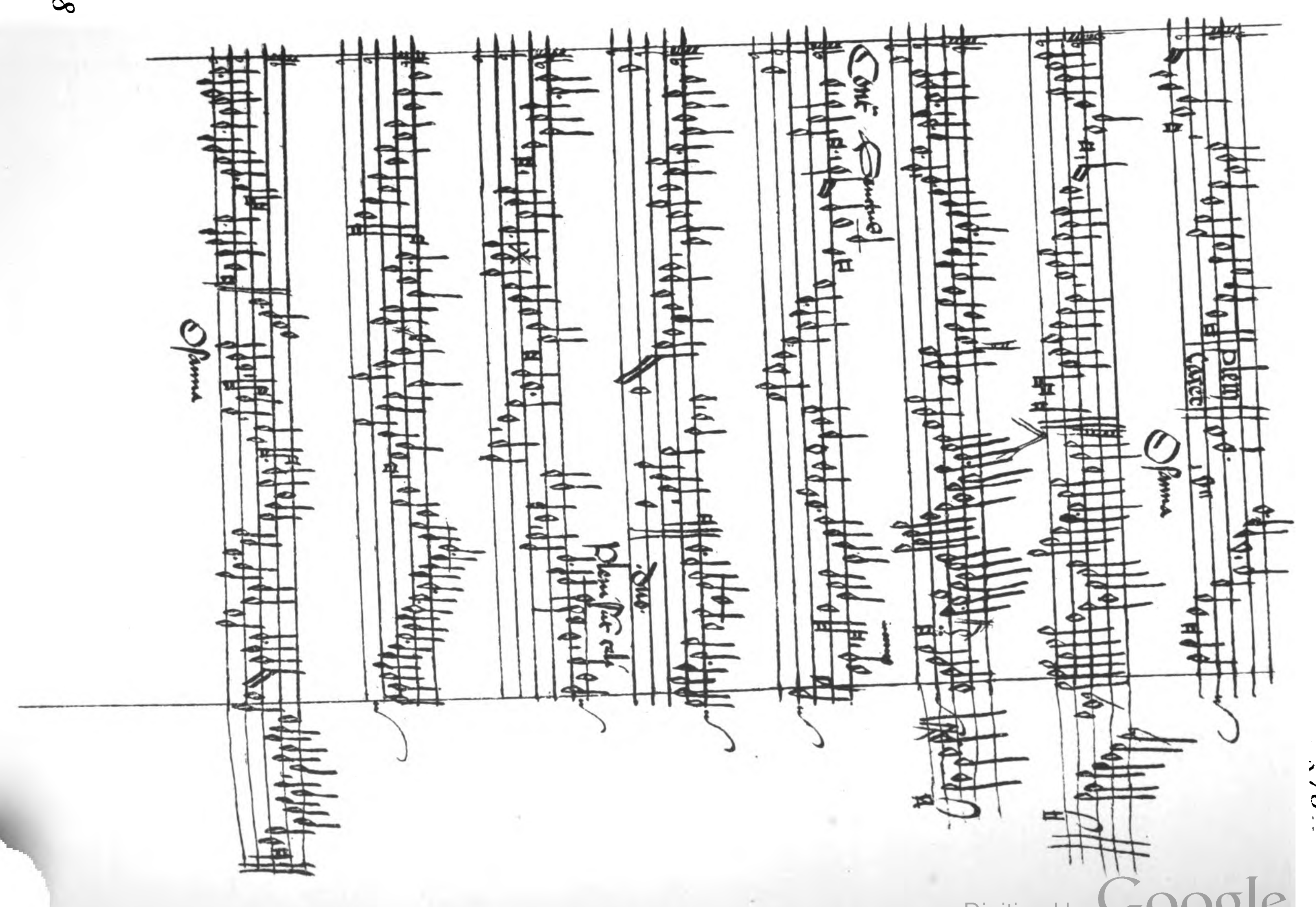
270a

Qui tollis peccata mundi

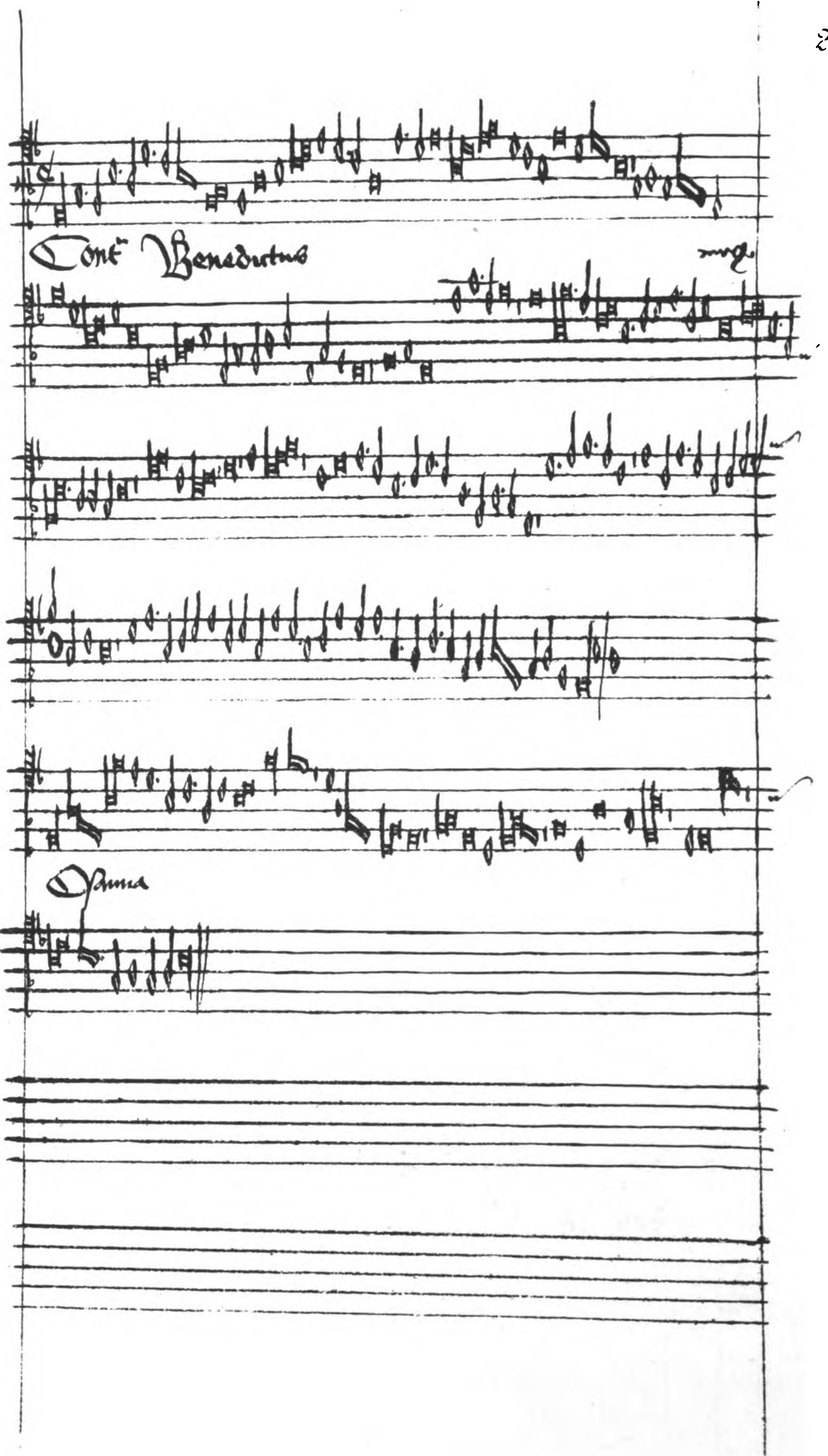
Codex 88

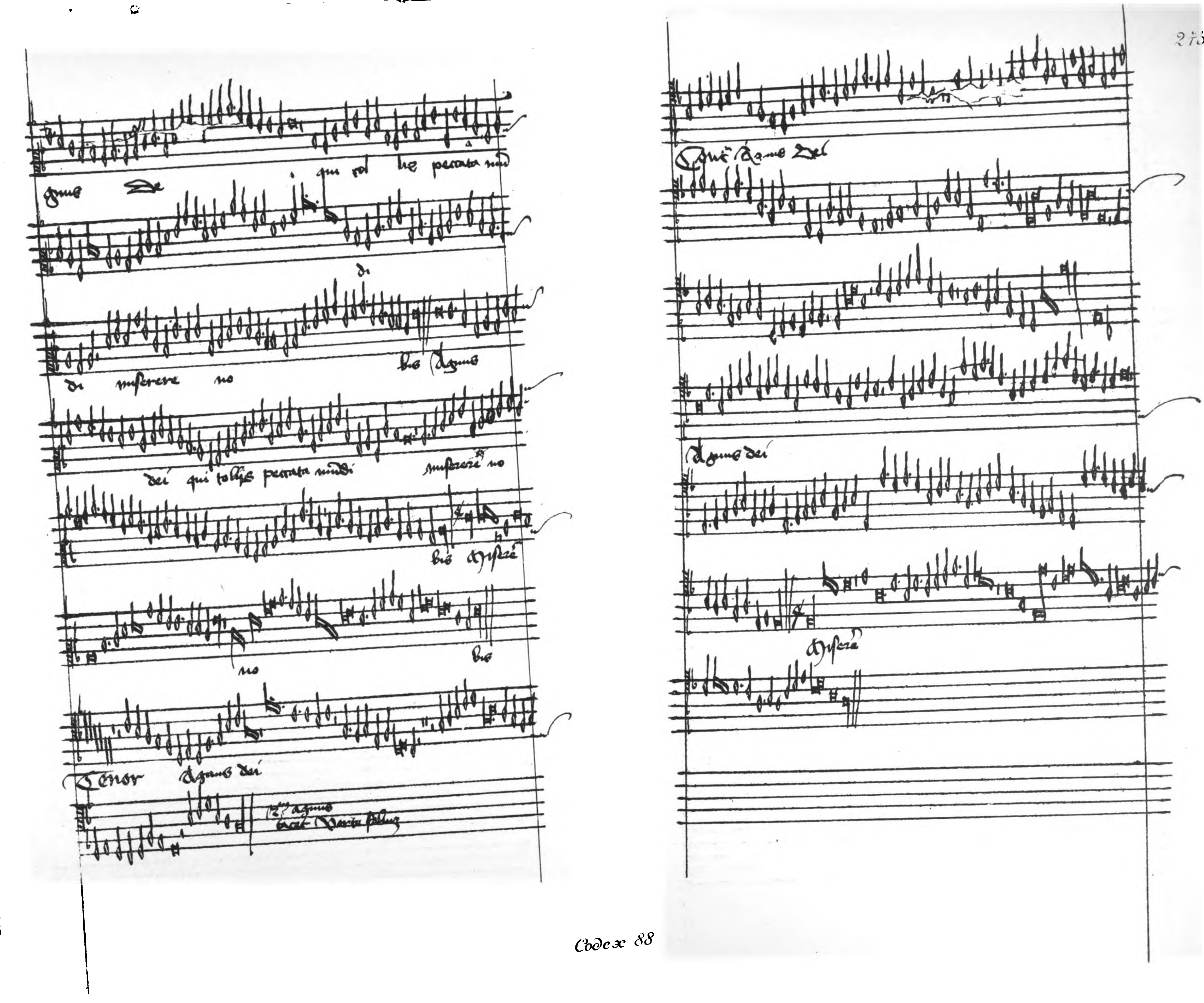


Codex 88



Codex 88


duo
Bene di ctus qui
ve nit in no
mine
Domini
Osanna
in ex cel
sis
Tenor Osanna
Cont^r Benedictus
Osanna


274 b
qui tollis peccata mundi
miserere no
Agnus
dei qui tollis peccata mundi
miserere no
Tenor
Agnus dei
275 a
Agnus dei
Miserere

Codex 88

275

Agnus Dei qui tollis

pacem
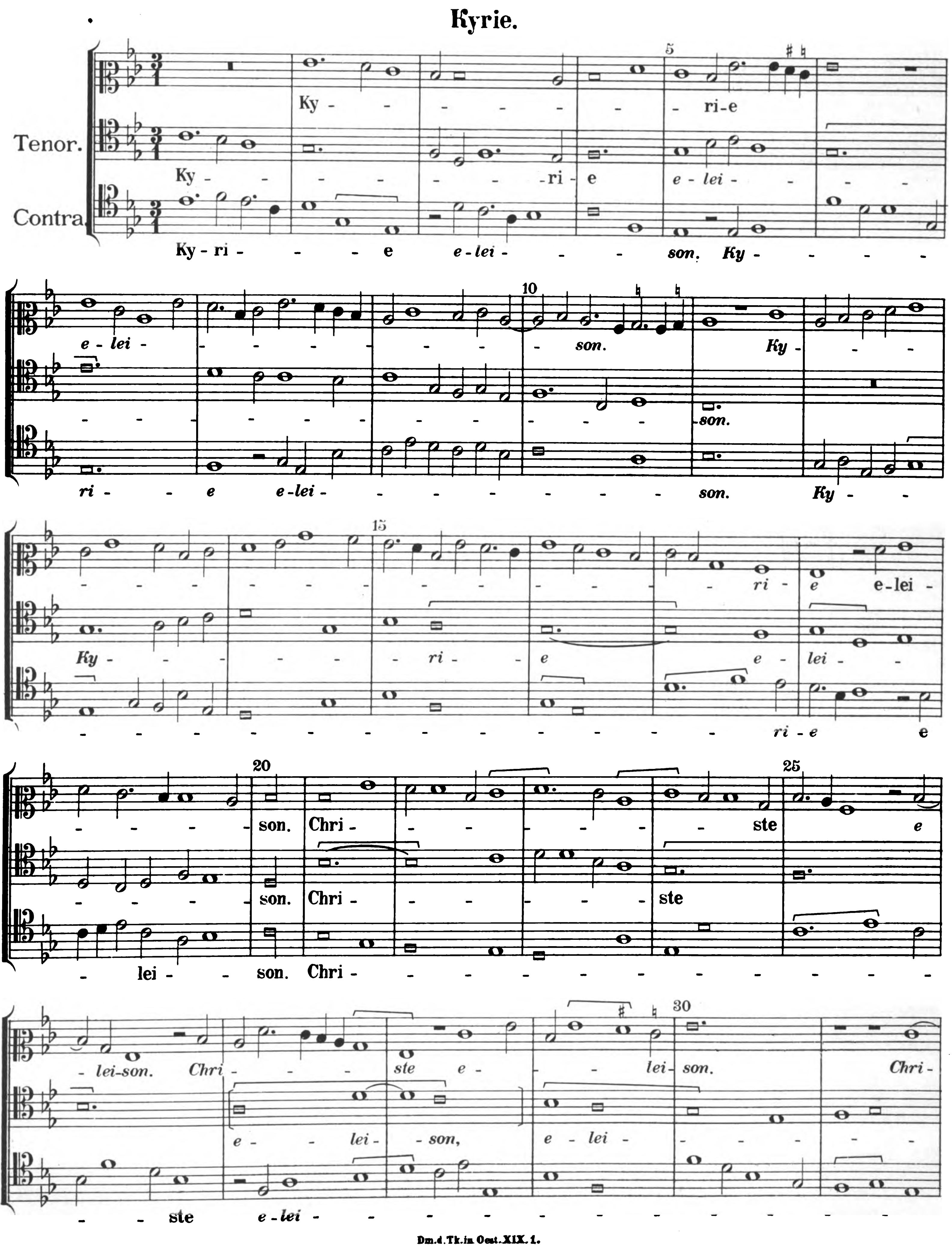
Tenor Agnus dei
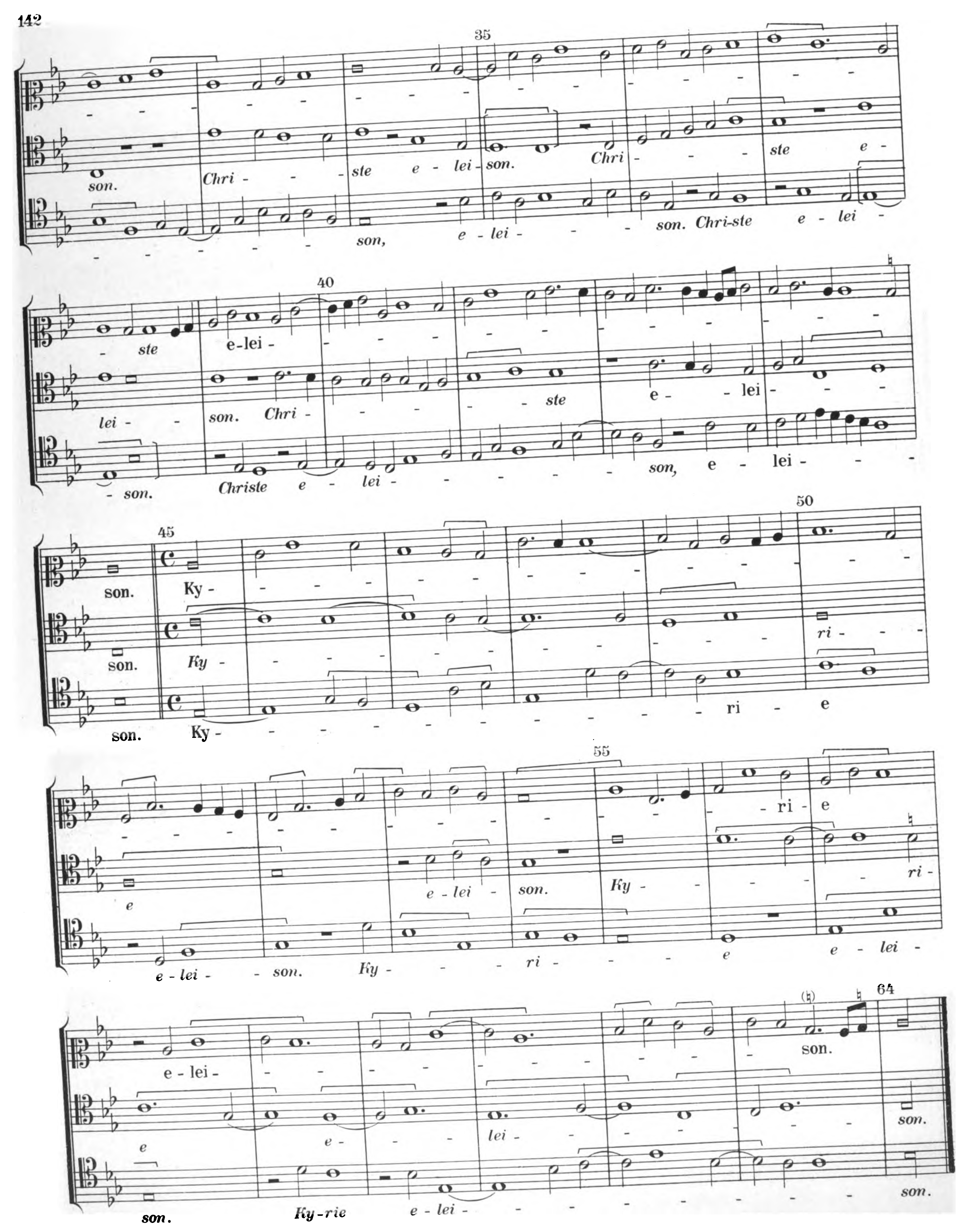
Cont Agnus Dei

Anonymus.
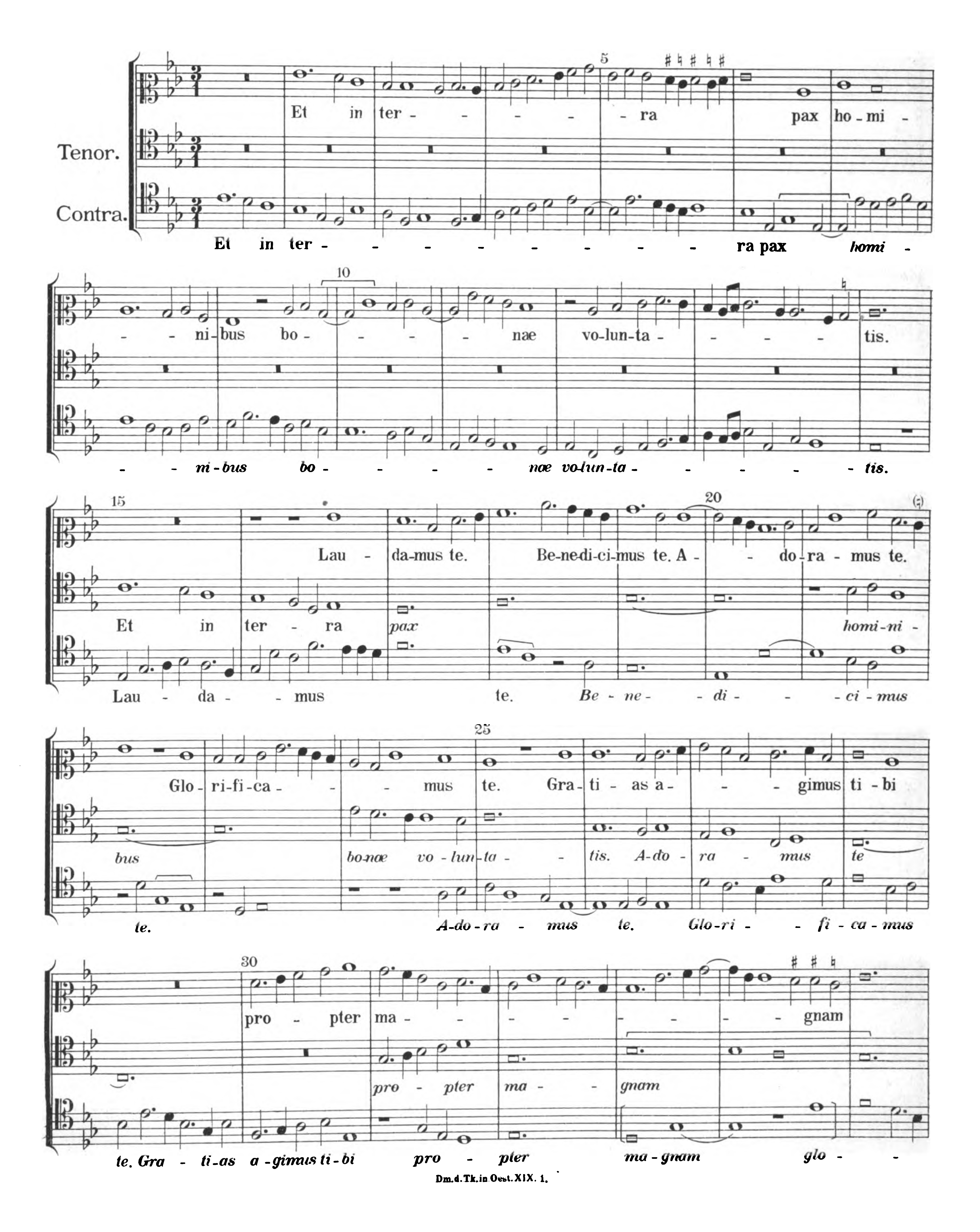
Missa „Le serviteur."

Kyrie.




35
son.
Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e -
son, e - lei - son. Chri-ste e - lei -
40
ste e-lei
lei - son. Chri - ste e - lei
son. Christe e - lei - son, e - lei -
45
50
son. Ky -
son. Ky - ri -
son. Ky - ri - e
55
ri - e
e e - lei - son. Ky - ri -
e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -
64
e - lei - son.
e e - lei - son.
son. Ky-rie e - lei - son.

Gloria in excelsis Deo.



40

glo - - - - ri-am tu - am. Do - mi-ne De - us, Rex

glo - - ri - am tu - am.

- ri - - am tu - - am. Do - - - mi - ne De - - us,

45

coe - les - tis, De - - - us Pa-ter o-mni - - - - - - -

Rex coe - les - tis, De - - - - us Pa - ter o-mni - - - -

50 55

- - - - - po-tens. Do-mi-ne Fi - li u - ni - ge - -

Do - - - - - - mi - - ne

- - - - - po - tens. Do-mi-ne Fi - li u - ni - ge - -

60

- - - - - ni te Je - - su Chri - ste. Do - mi-ne

Fi - - li, Je - - su Chri - ste. Do -

- - ni - te Je - - - - - - - su Chri - - - - ste.

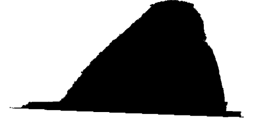
65 70
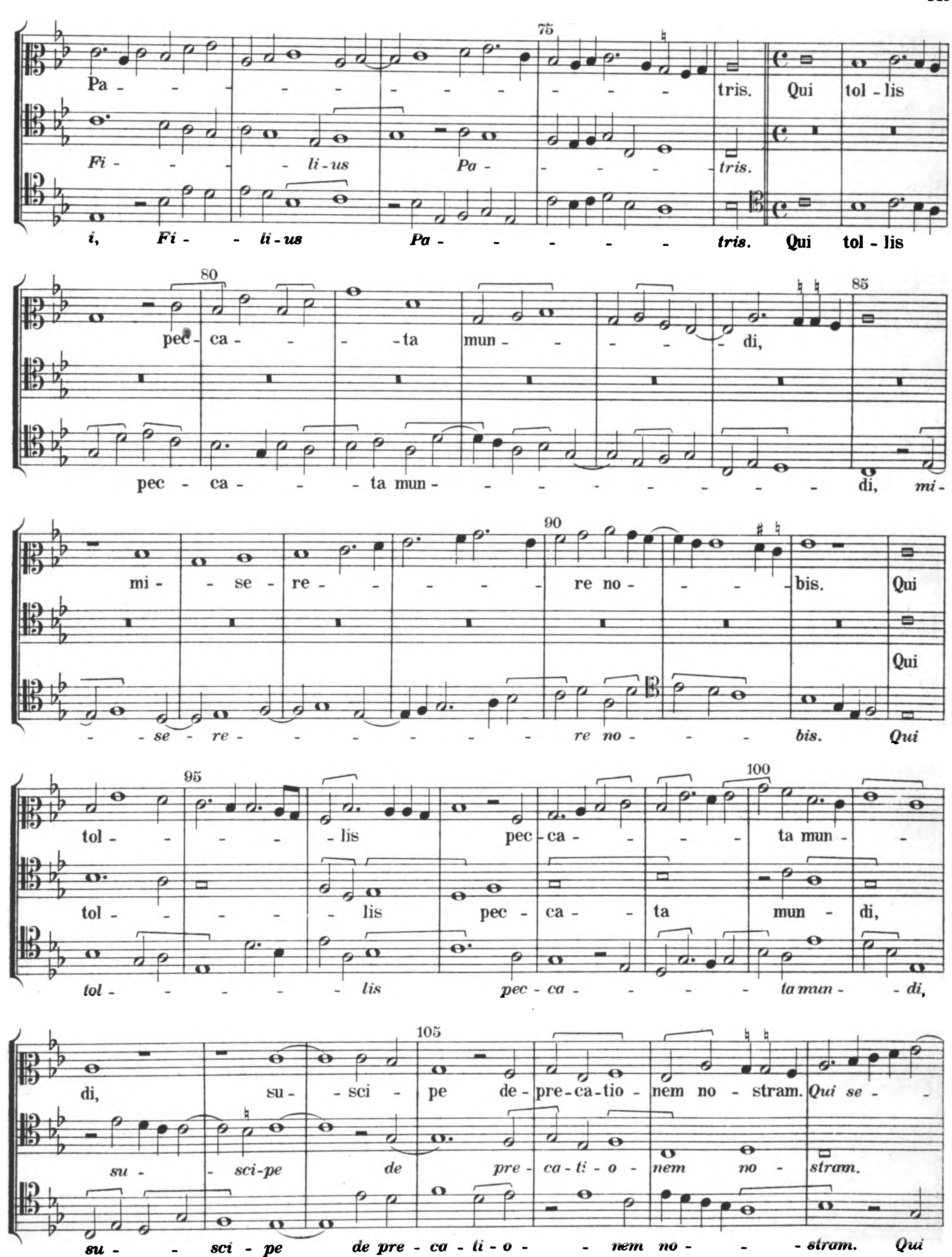
De- - - us, A - - gnus De - - i, Fi - li-us
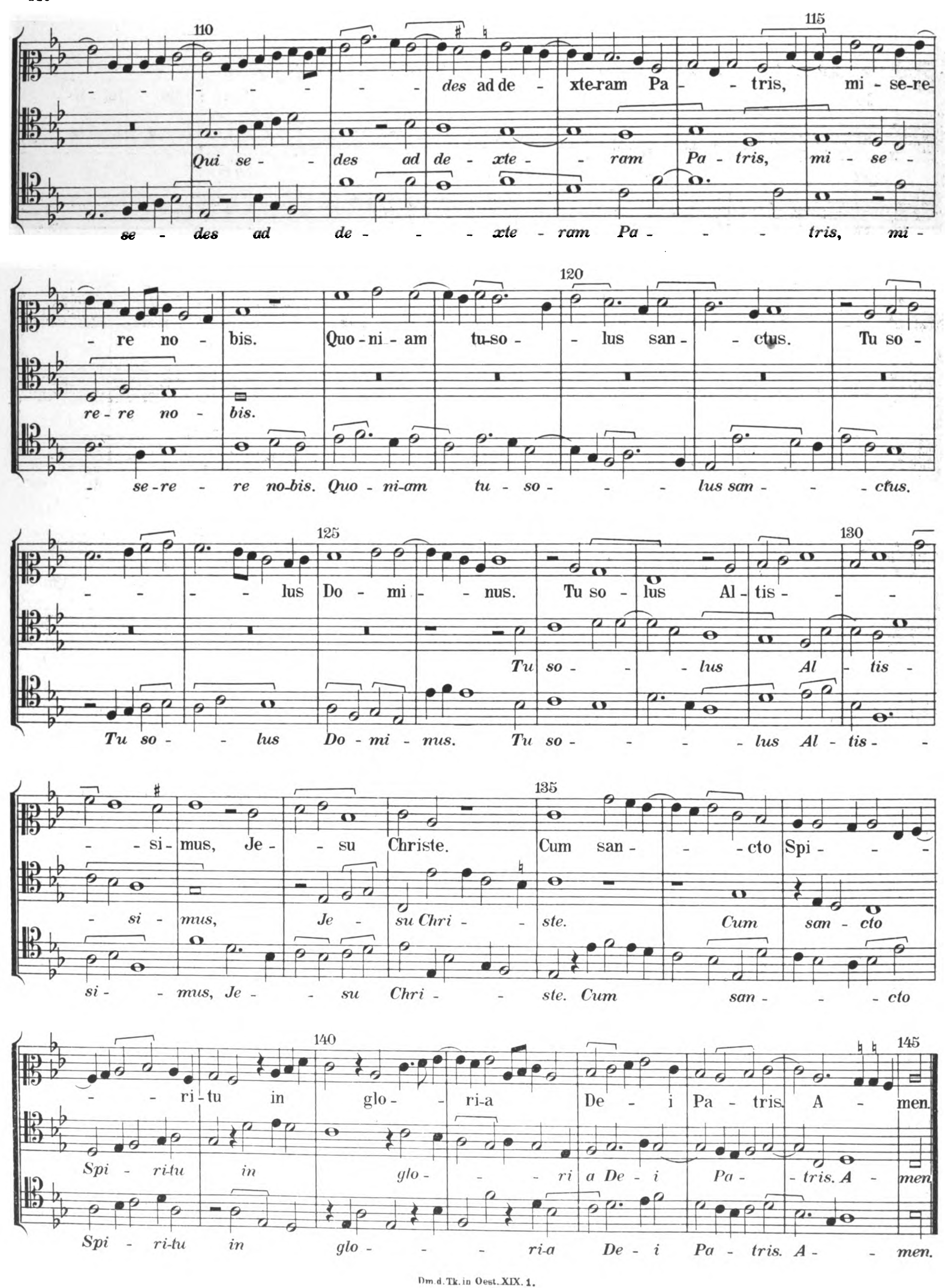
mine De - - us, A - - - gmus De - - i,

Do - mi - ne De - - us, A - - - - - gmus De -
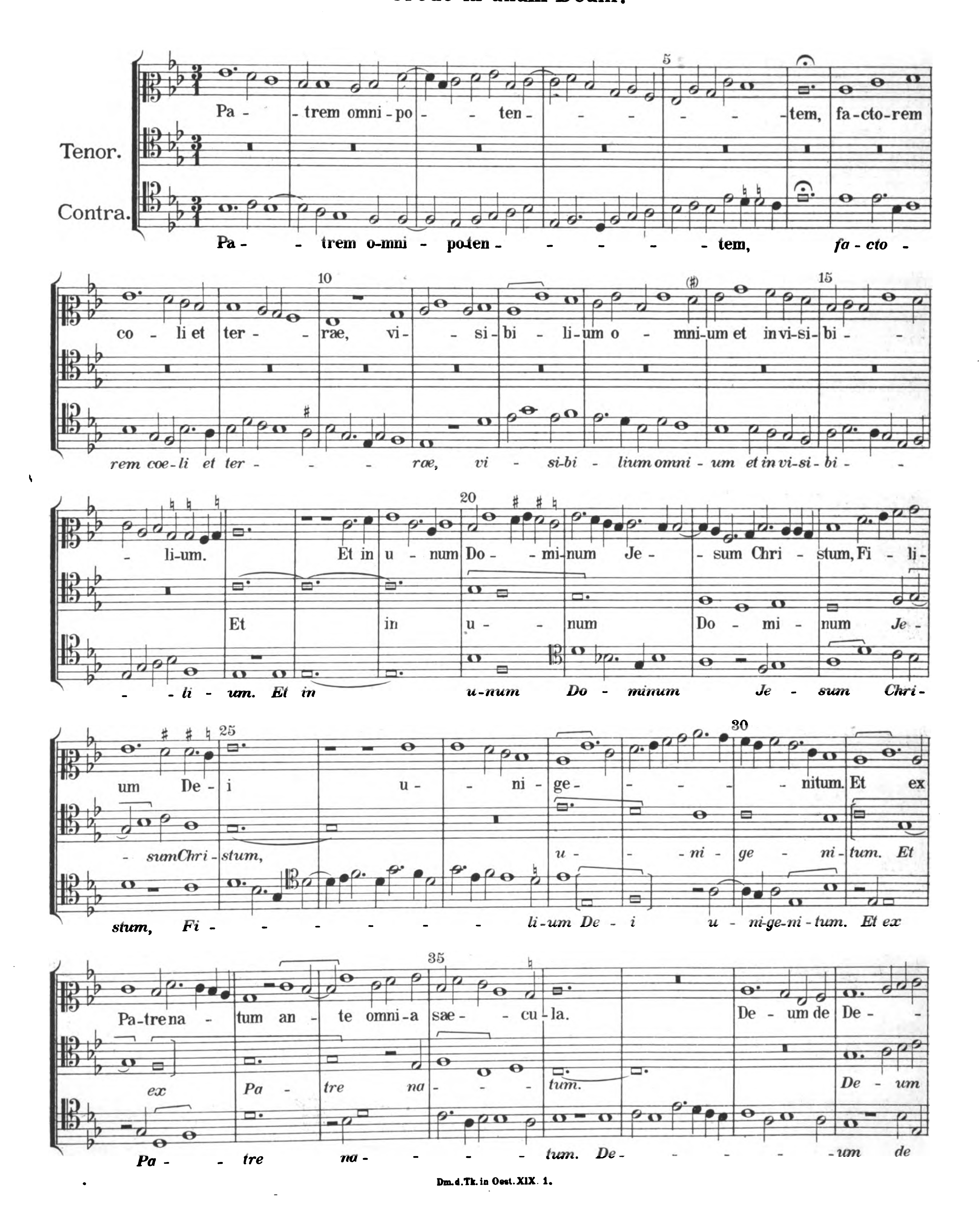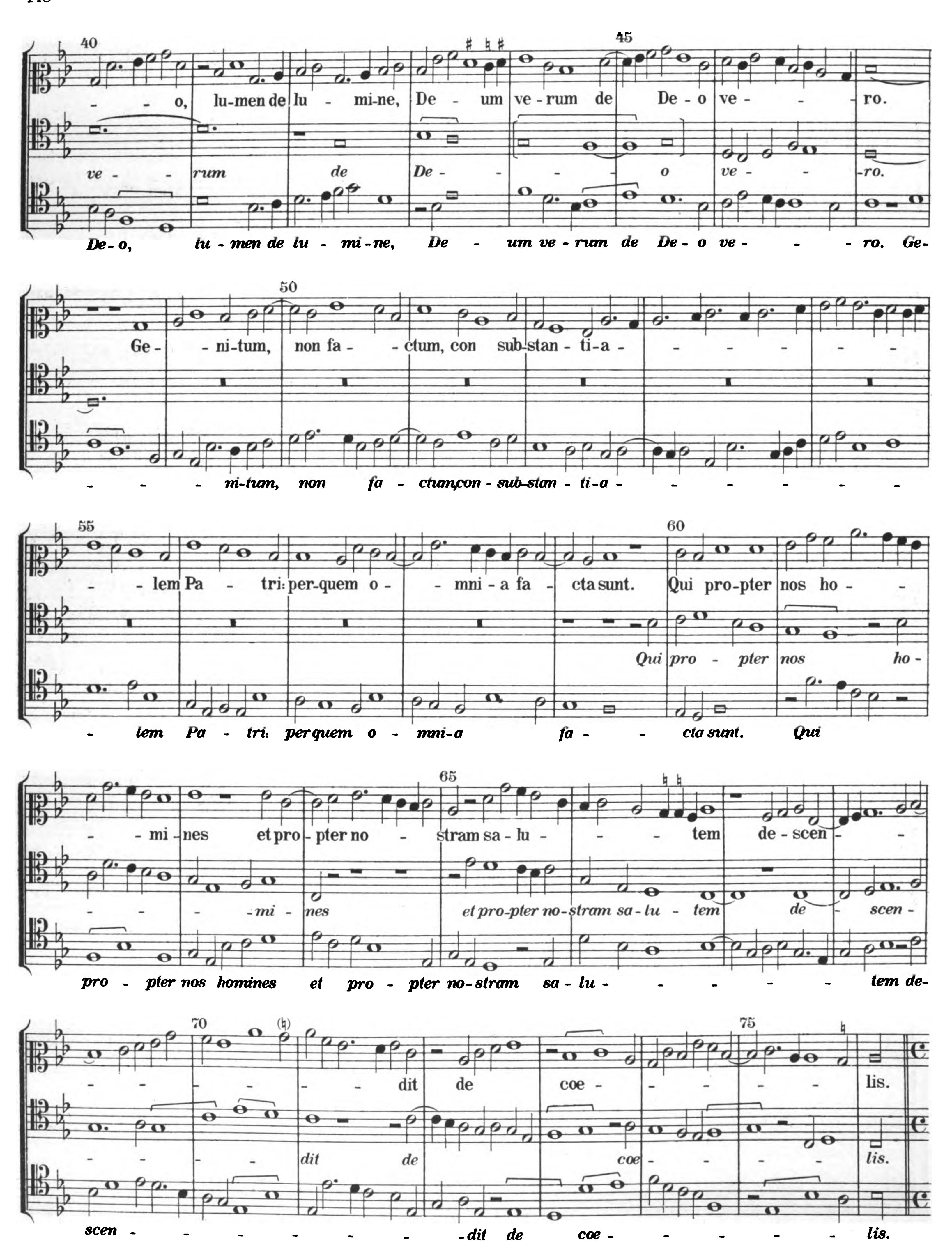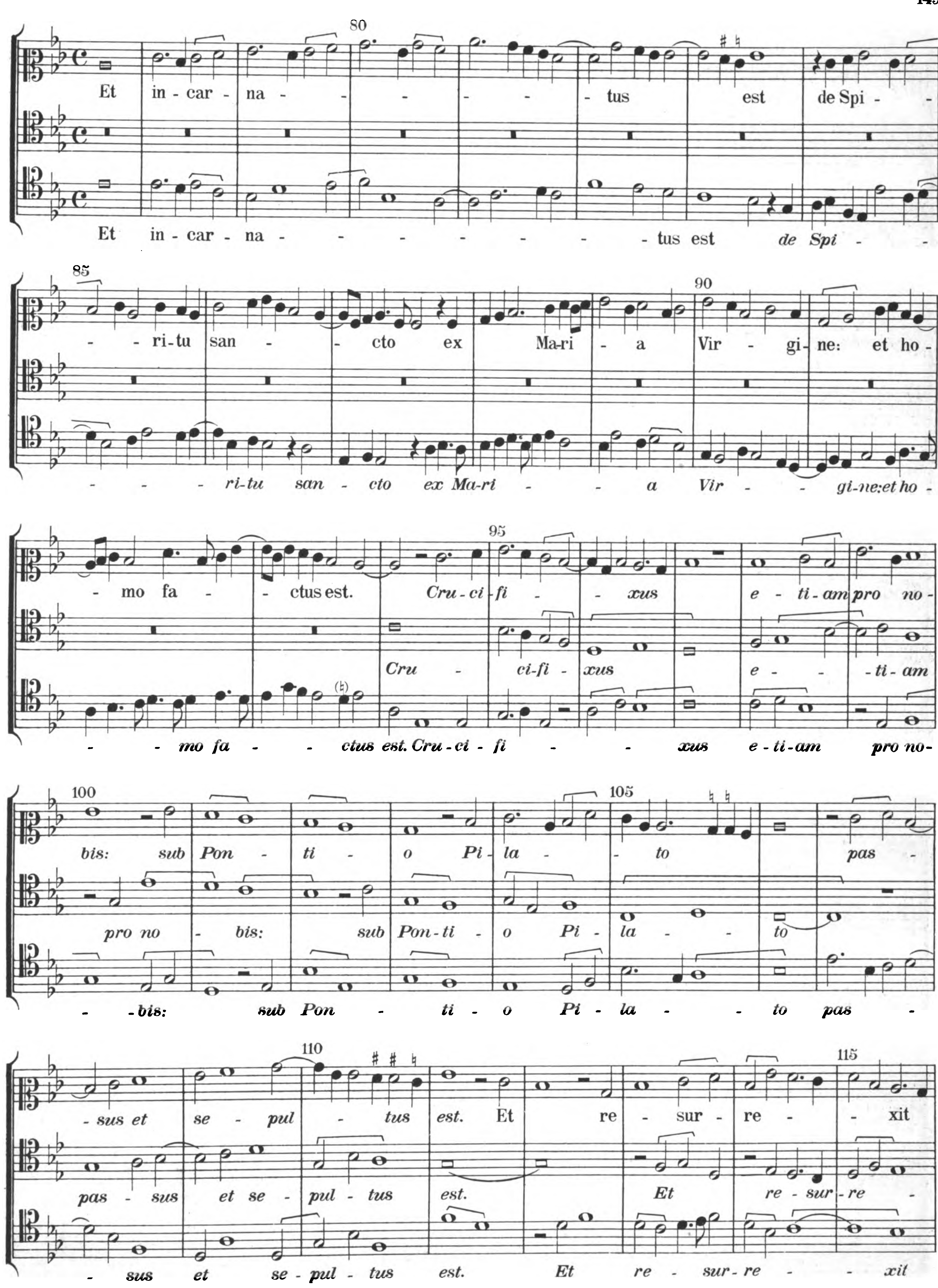





75
Pa - - - - - - - - - - - - tris. Qui tol - lis
Fi - - - li-us Pa - - - - - tris.
i, Fi - - li-us Pa - - - - - tris. Qui tol - lis
80
85
pec - ca - - - ta mun - - - - - - di,
pec - ca - - - ta mun - - - - - - - - - di, mi-
90
mi - - se - re - - - - - re no - - - bis. Qui
Qui
- se - re - - - - - - - re no - - - bis. Qui
95
100
tol - - - - - lis pec - ca - - - - ta mun - -
tol - - - - lis pec - ca - - ta mun - di,
tol - - - - - lis pec - ca - - - - - ta mun - - di,
105
di, su - - sci - pe de - pre - ca - tio - nem no - stram. Qui se - -
su - sci-pe de pre - ca - ti - o - nem no - stram.
su - - sci - pe de pre - ca - ti - o - - nem no - - stram. Qui
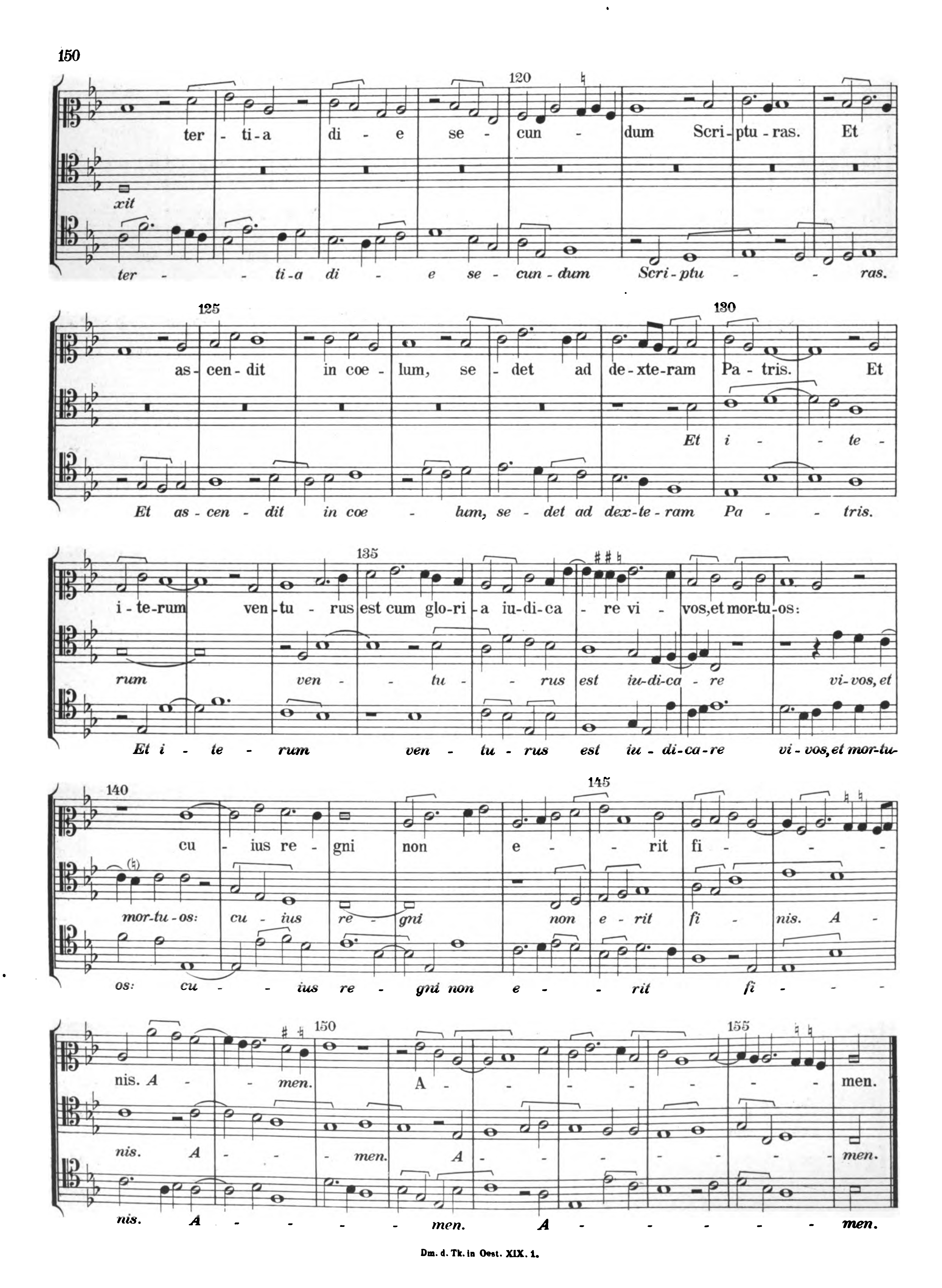

110
115
des ad de - xte-ram Pa - tris, mi - se-re
Qui se - des ad de - xte - ram Pa - tris, mi - se -
se - des ad de - - - xte - ram Pa - - - tris, mi -
120
re no - bis. Quo-ni - am tu so - lus san - ctus. Tu so -
re - re no - bis.
se - re - re no-bis. Quo - ni-am tu - so - - - lus san - - ctus.
125
130
lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - -
Tu so - - lus Al - tis -
Tu so - - lus Do - mi - nus. Tu so - - - - lus Al - tis -
135
si - mus, Je - su Christe. Cum san - cto Spi - -
si - mus, Je - su Chri - ste. Cum san - cto
si - - mus, Je - - su Chri - - ste. Cum san - - - cto
140
145
ri - tu in glo - ri-a De - i Pa - tris. A - men.
Spi - ri-tu in glo - - ri a De - i Pa - tris. A - men
Spi - ri-tu in glo - - - ri-a De - i Pa - tris. A - - men.

Credo in unum Deum.
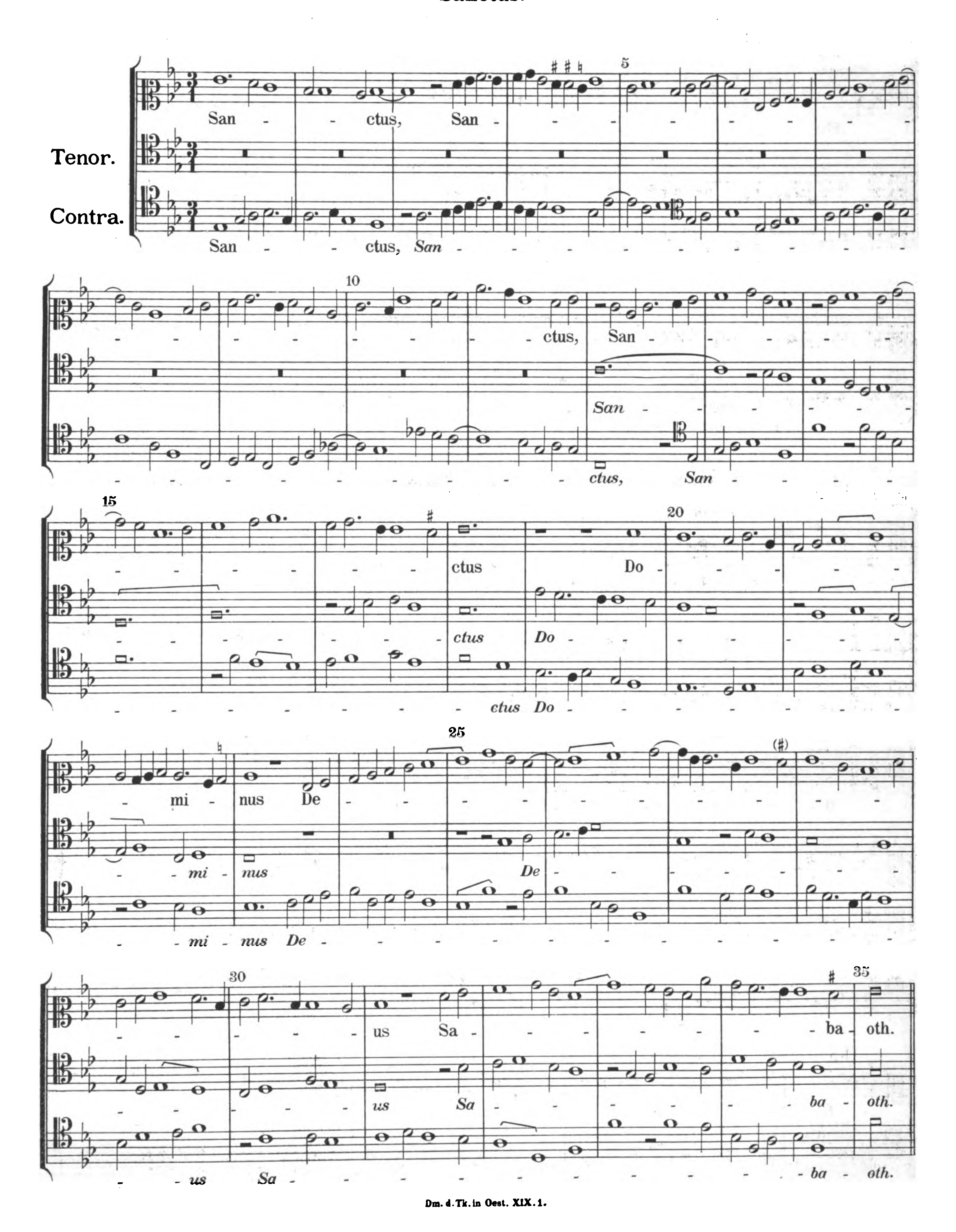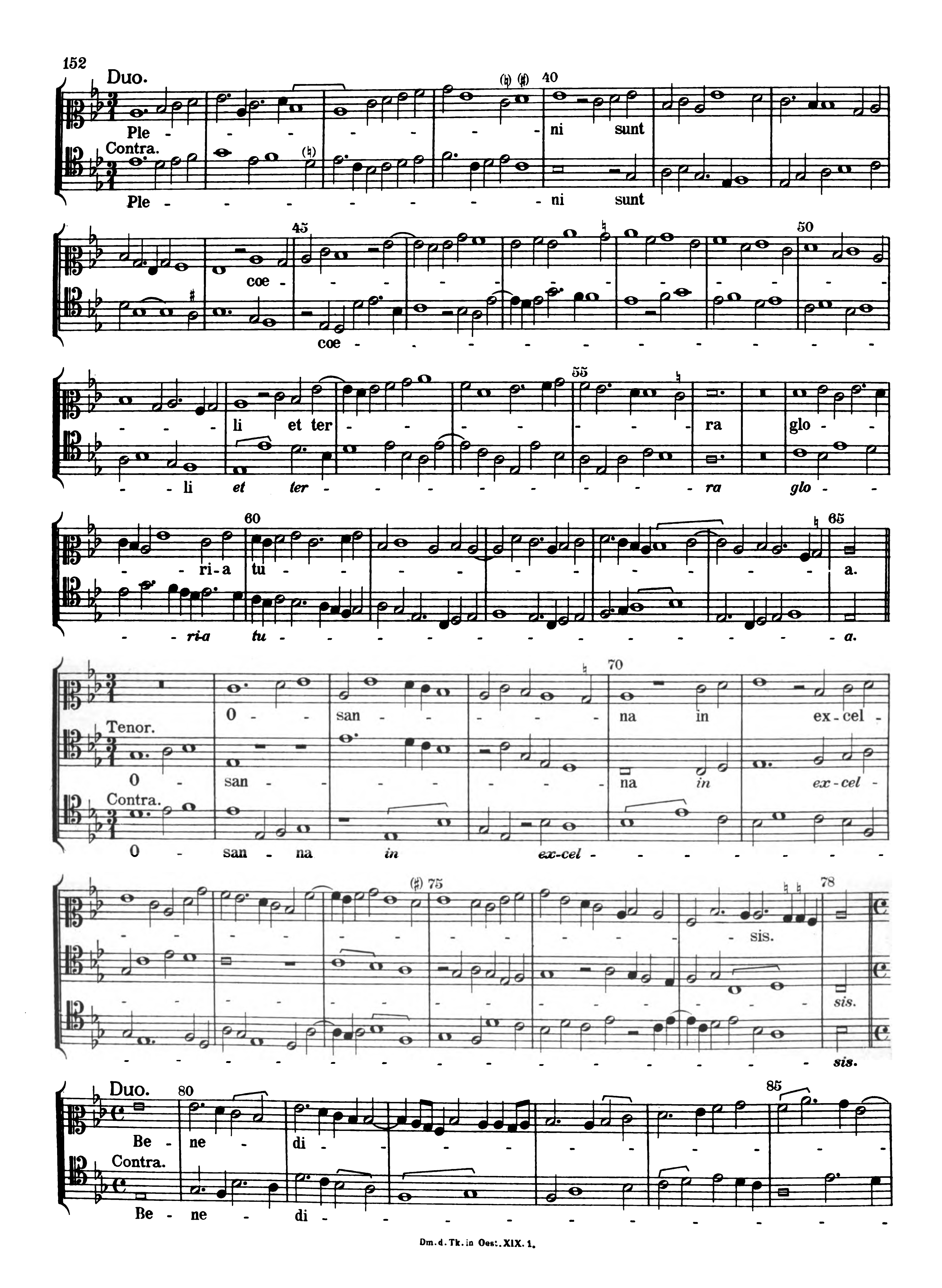



40
45
- - o, lu-men de lu - mi-ne, De - um ve-rum de De - o ve - - ro.
ve - - rum de De - - - o ve - - ro.
De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - - - ro. Ge-
50
Ge - ni-tum, non fa - ctum, con sub-stan - ti-a - - - - - - -
- - - ni-tum, non fa - ctum, con - sub-stan - ti - a - - - - - - -
55
60
- lem Pa - tri: per-quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho -
Qui pro - pter nos ho -
- lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui
65
- mi - nes et pro - pter no - stram sa - lu - - tem de - scen - -
- - - mi - nes et pro-pter no-stram sa - lu - tem de - scen -
pro - pter nos homines et pro - pter no-stram sa - lu - - - - - - tem de-
70
75
- - - - - dit de coe - - - - - - lis.
- - - dit de coe - - - - lis.
scen - - - - - - - dit de coe - - - - - - lis.


80
Et in-car-na - - - - - tus est de Spi -
Et in-car-na - - - - - - - tus est de Spi -
85
- ri-tu san - cto ex Ma-ri - a Vir - gi-ne: et ho -
- - - ri-tu san - cto ex Ma-ri - - a Vir - - gi-ne:et ho -
95
- mo fa - - ctus est. Cru-ci-fi - xus e - ti-am pro no -
Cru - ci-fi - xus e - - ti-am
- - mo fa - - ctus est. Cru-ci-fi - - xus e-ti-am pro no-
100
105
bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas -
pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - - to
- bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - to pas -
110
115
- sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit
pas - sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re -
- sus et se - pul - tus est. Et re - sur-re - - xit


120
ter - ti-a di - e se - cun - dum Scri-ptu-ras. Et
xit
ter - - ti-a di - e se - cun-dum Scri-ptu - - ras.
125
130
as- cen-dit in coe - lum, se - det ad de-xte-ram Pa - tris. Et
Et i - te -
Et as-cen - dit in coe - lum, se - det ad dex-te-ram Pa - - tris.
135
i-te-rum ven-tu - rus est cum glo-ri - a iu-di-ca - re vi - vos, et mor-tu-os:
rum ven - tu - rus est iu-di-ca - re vi-vos, et
Et i - te - rum ven - tu - rus est iu - di-ca-re vi - vos, et mor-tu-
140
145
cu - ius re - gni non e - - rit fi - - -
mor-tu-os: cu - ius re - gni non e - rit fi - nis. A -
os: cu - - ius re - gni non e - - rit fi - - -
150
155
nis. A - - men. A - - - - - - - men.
nis. A - - - men. A - - - - - - men.
nis. A - - - - men. A - - - - - - men.

Sanctus.


Tenor.
Contra.
San - ctus, San -
San - ctus, San -
ctus, San -
San -
ctus, San -
ctus Do -
ctus Do -
ctus Do -
mi - nus De -
mi - nus
mi - nus De -
De -
us Sa - ba - oth.
us Sa - ba - oth.
us Sa - ba - oth.


Duo.
Ple - - - - - - - ni sunt
Contra.
Ple - - - - - - - ni sunt
coe - - - - - - - - -
coe - - - - - - - - - - -
- - - - li et ter - - - - - - ra glo -
- - li et ter - - - - - - - - - ra glo -
- ri-a tu - - - - - - - - - - - - a.
- ri-a tu - - - - - - - - - - - - a.
O - - san - - - - - na in excel -
Tenor.
O - san - - - - - na in ex-cel -
Contra.
O - san - na in ex-cel - - - - -
sis.
sis.
sis.
Duo.
Be - ne - di - - - - - -
Contra.
Be - ne - di - - - - - - -

90
ctus qui ve

ctus *qui* *ve* -

95 100
nit in no

nit *in* *no* -

105
mi - ne, *in*

mi - *ne,* *in* *no*-

110 115
no -

120
mi-*ne* Do - mi - ni.

- *mi* - *ne* *Do* - *mi* - *ni.*

105 110
O - san - na in
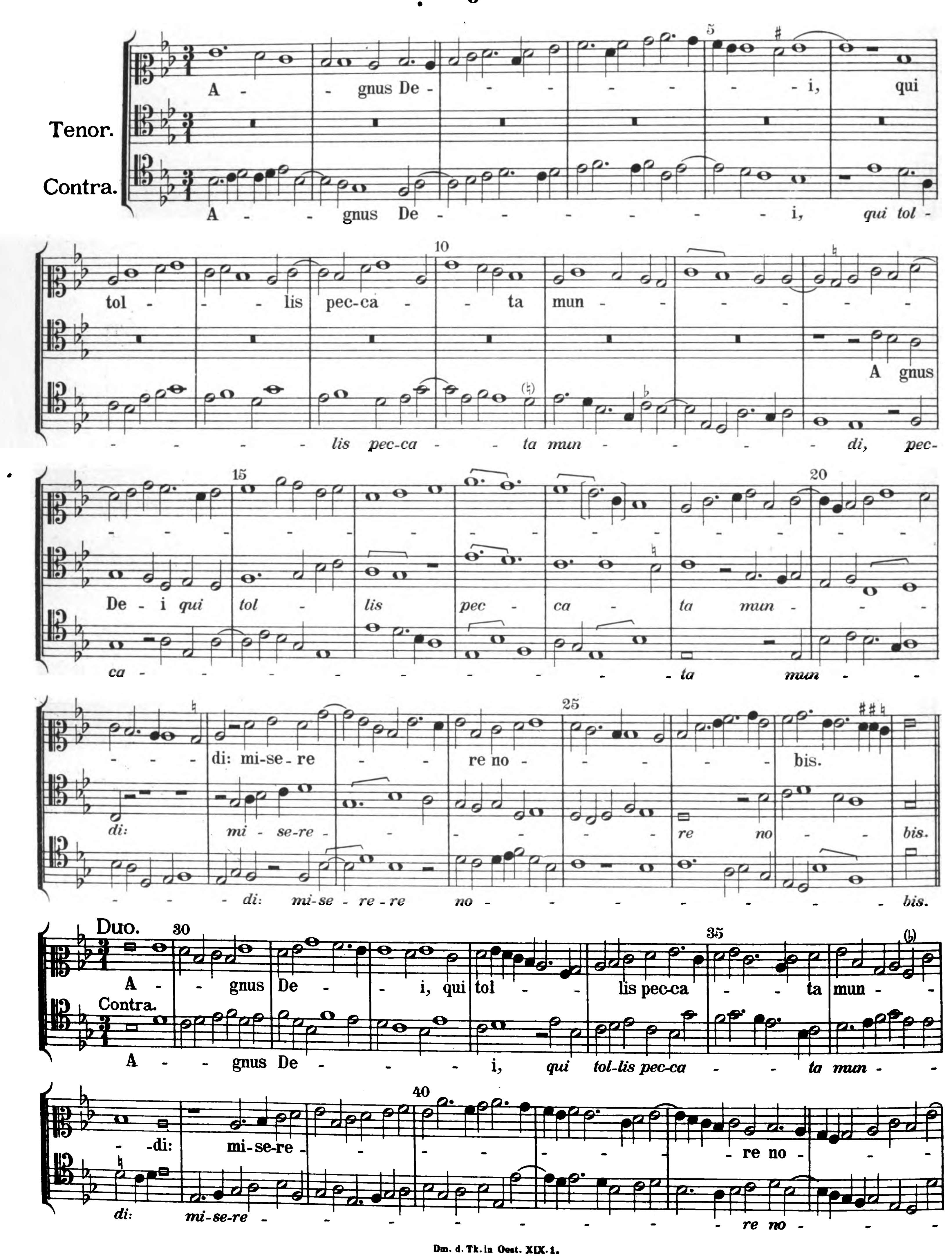
Tenor.
O - san - na *in*
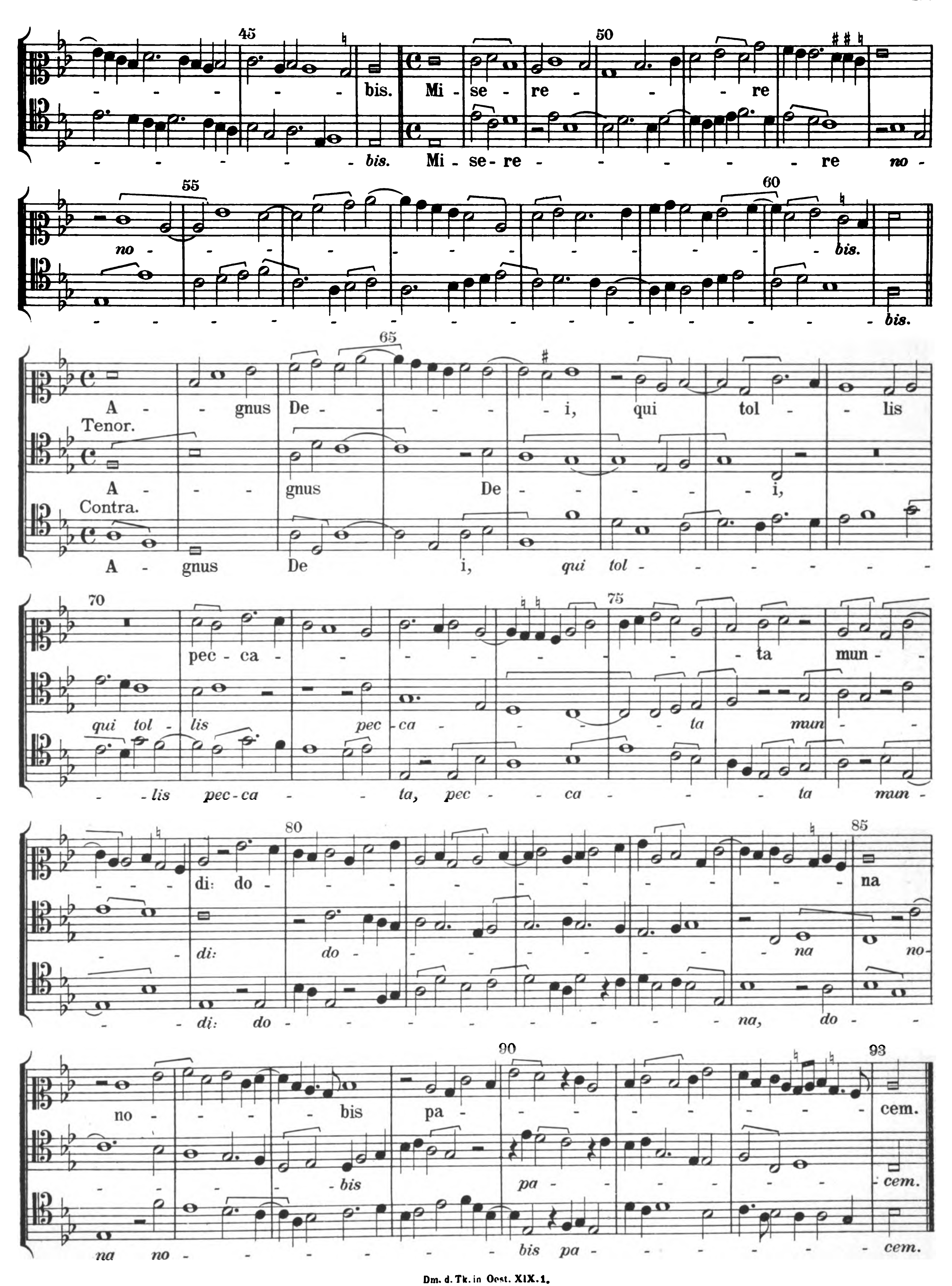
Contra.
O - san - na *in*

115 120 123
ex - cel - sis.

ex - *cel* - *sis.*

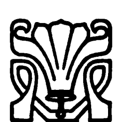
ex - *cel* - *sis.*


Tenor.
Contra.
A - gnus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di,
A gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se-re - re no - bis.
Duo.
Contra.
A - gnus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di: mi-se-re - re no -


bis.
Mi - se - re - re
bis. Mi - se - re - re no -
no - bis.
bis.
A - gnus De - i, qui tol - lis
Tenor.
A - gnus De - i,
Contra.
A - gnus De i, qui tol -
pec - ca - ta mun -
qui tol - lis pec - ca - ta mun -
lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun -
di: do - na
di: do - na no -
di: do - na, do -
no - bis pa - cem.
bis pa - cem.
na no - bis pa - cem.
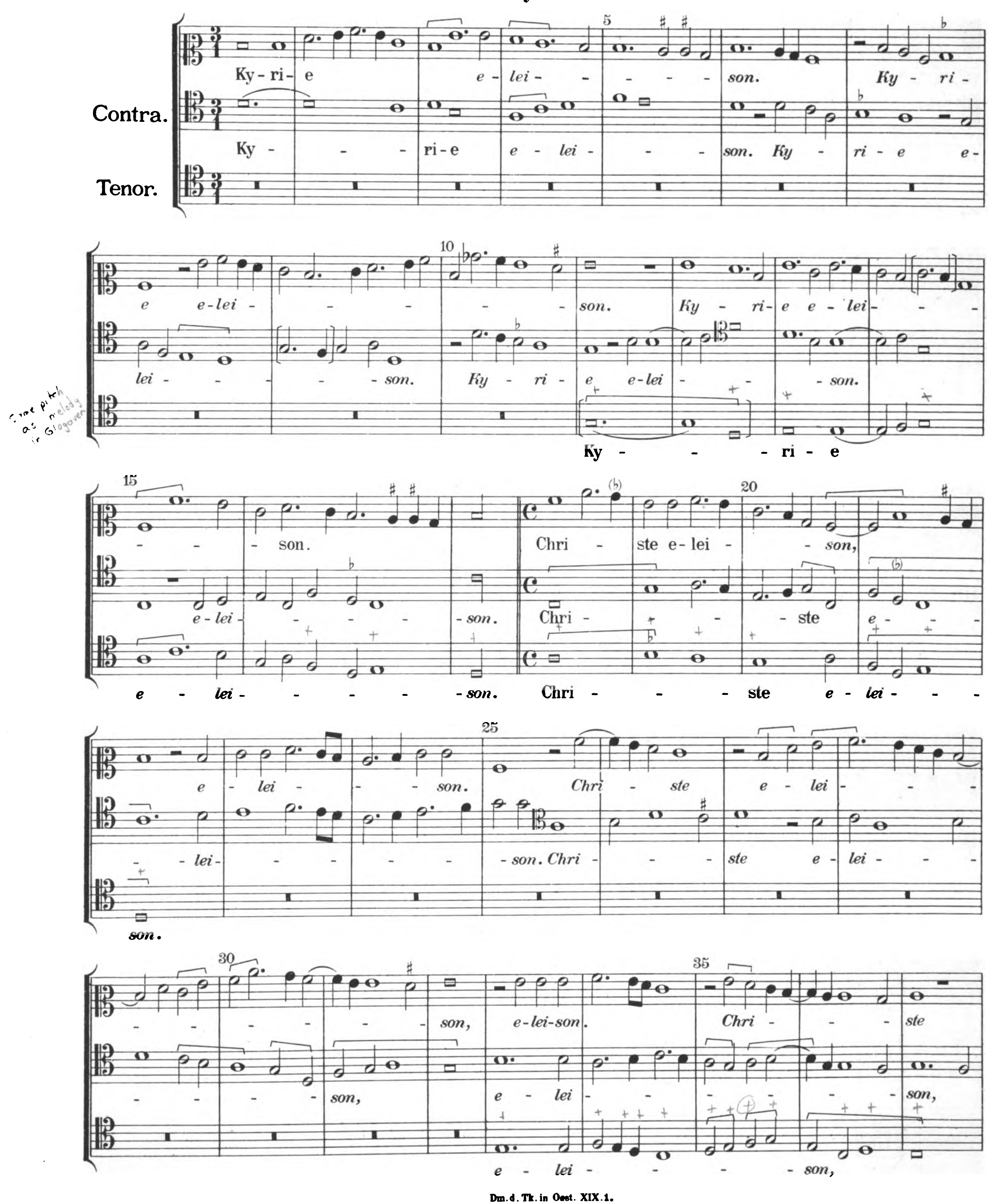
ANONYMUS:

MESSE „GRUNE LINDEN“



Messe „Grune Linden.“

Kyrie.



e - lei - - son, e - lei - - son. Ky - ri-

e - lei - - - son, e - lei - - - - son. Ky -

e - lei - - - - - - - - son.

e e-lei - - son. Ky - - ri- e e - lei -

- - ri - e e-lei - son. Ky - ri-e e - lei - - son, e-lei -

Ky-ri - e e - lei - son, e-

- - - - - son, e - lei - son, e-lei - - - -

- - - - - son, e - lei - - - - son, e

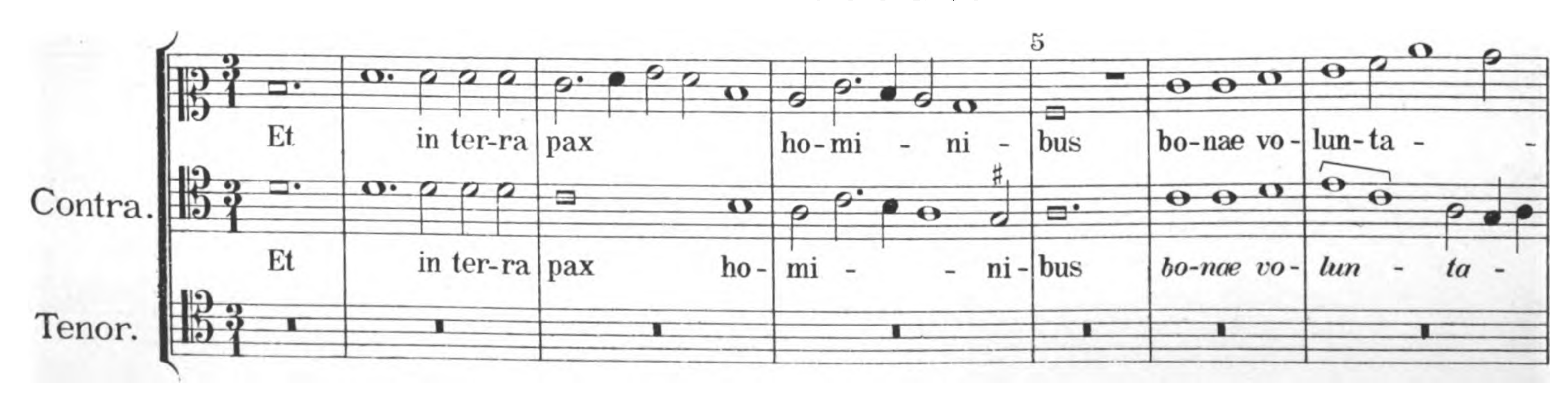
- lei - - - - - son, e - lei-son, e - lei -
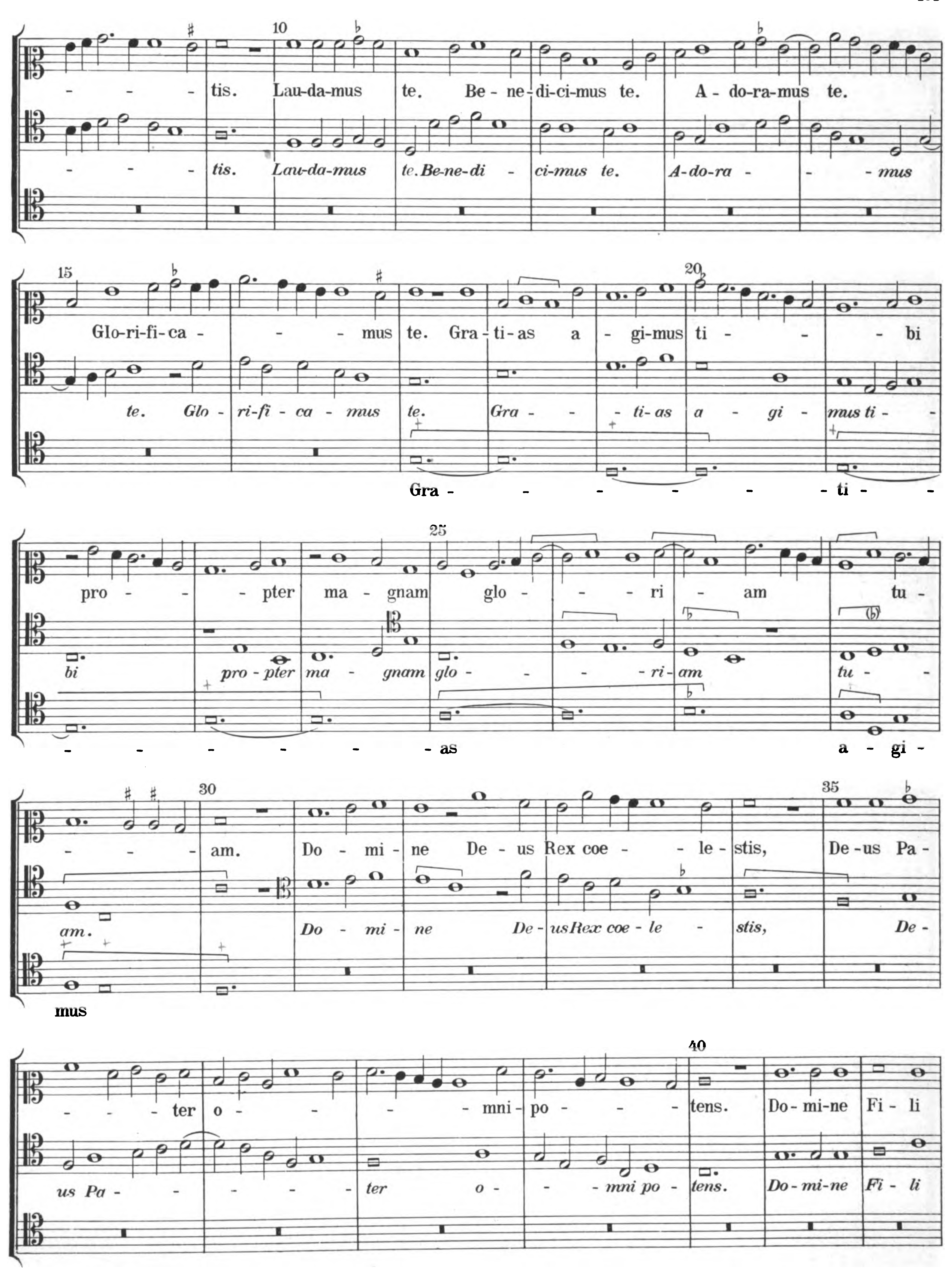
- - - - son. Ky - - ri-e e - lei - - - son.
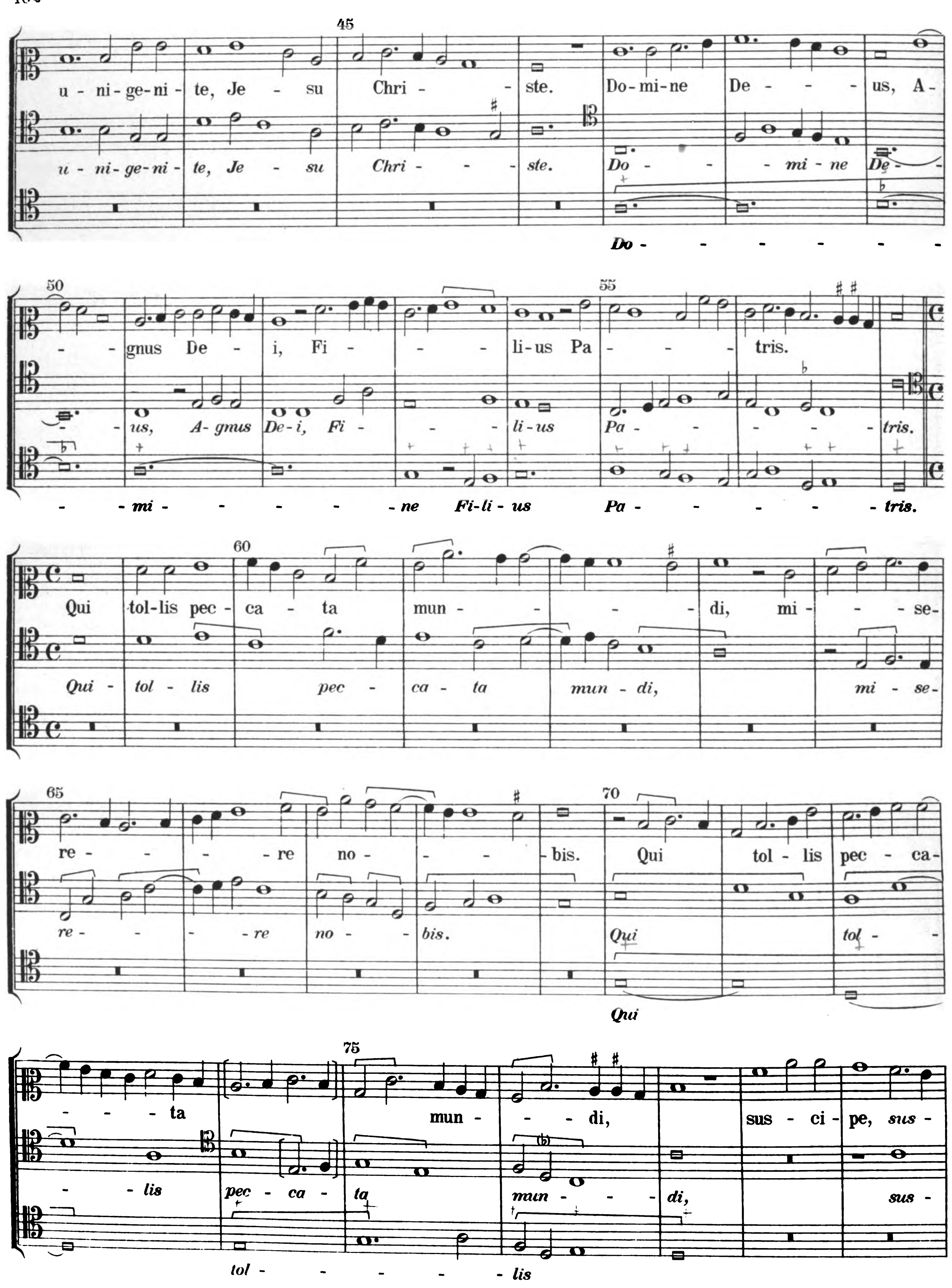
lei - - son. Ky - - ri-e e - lei - - - son.
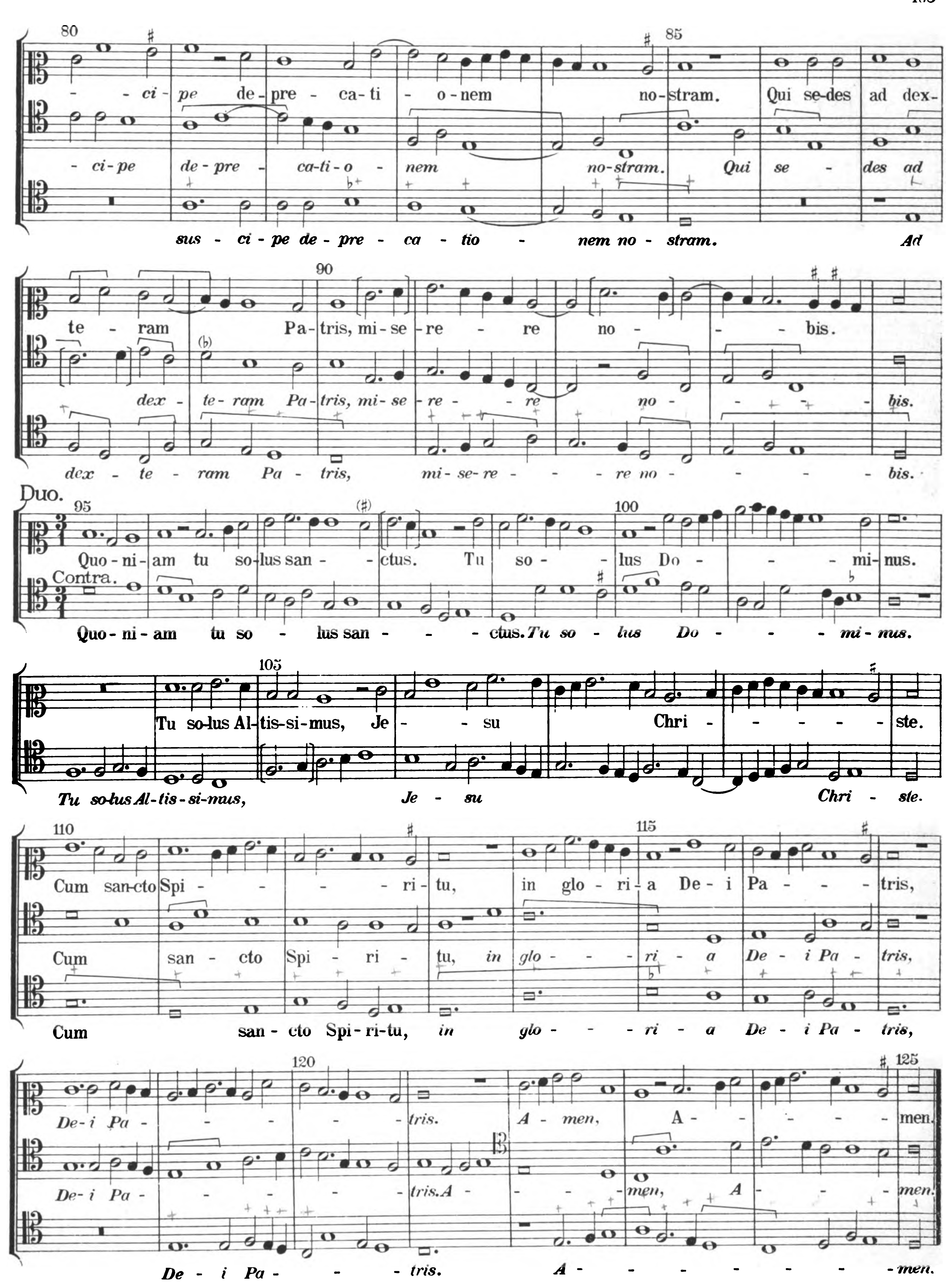
- - - - son. Ky - ri-e e - - lei - - - - son.

Gloria in excelsis Deo.
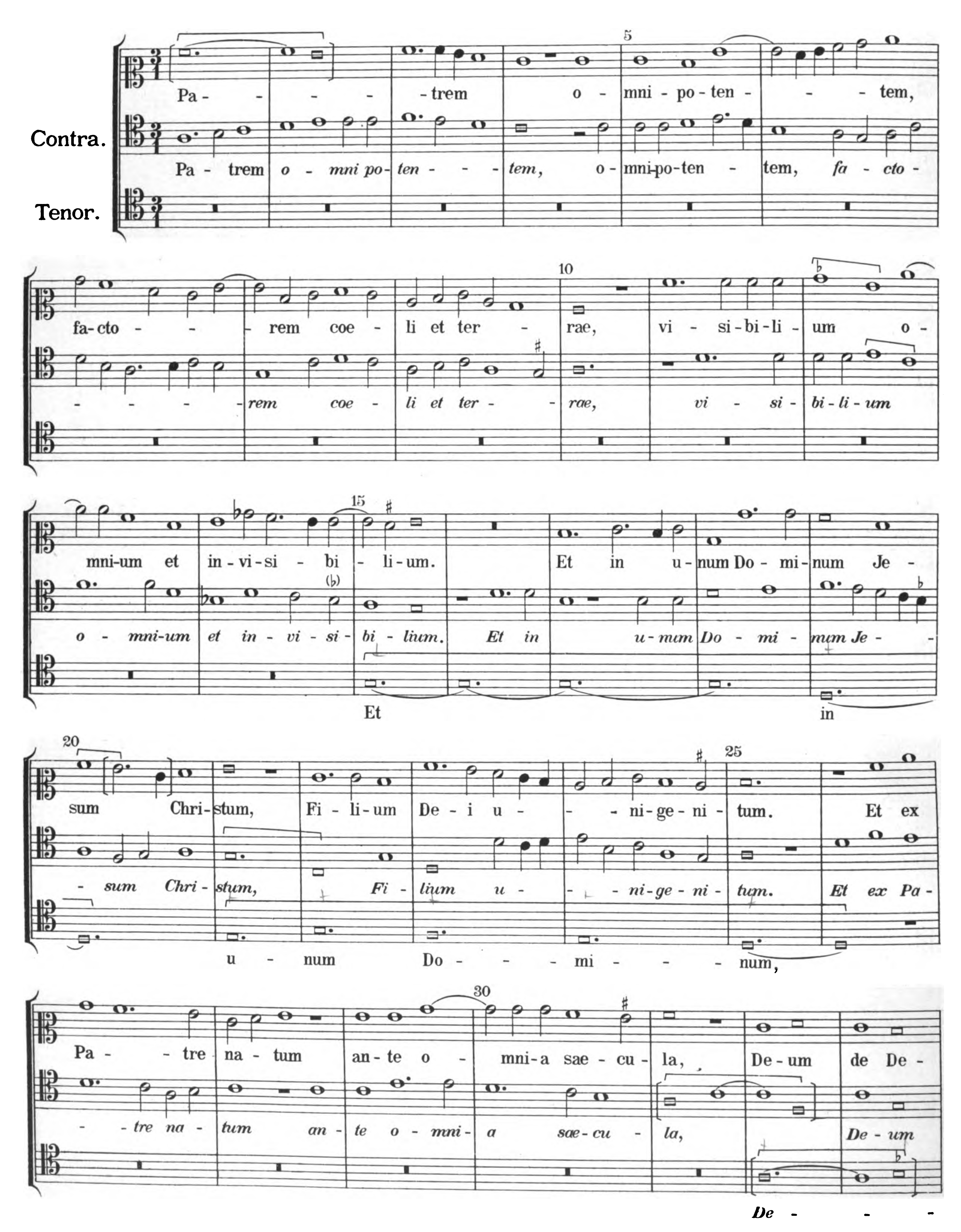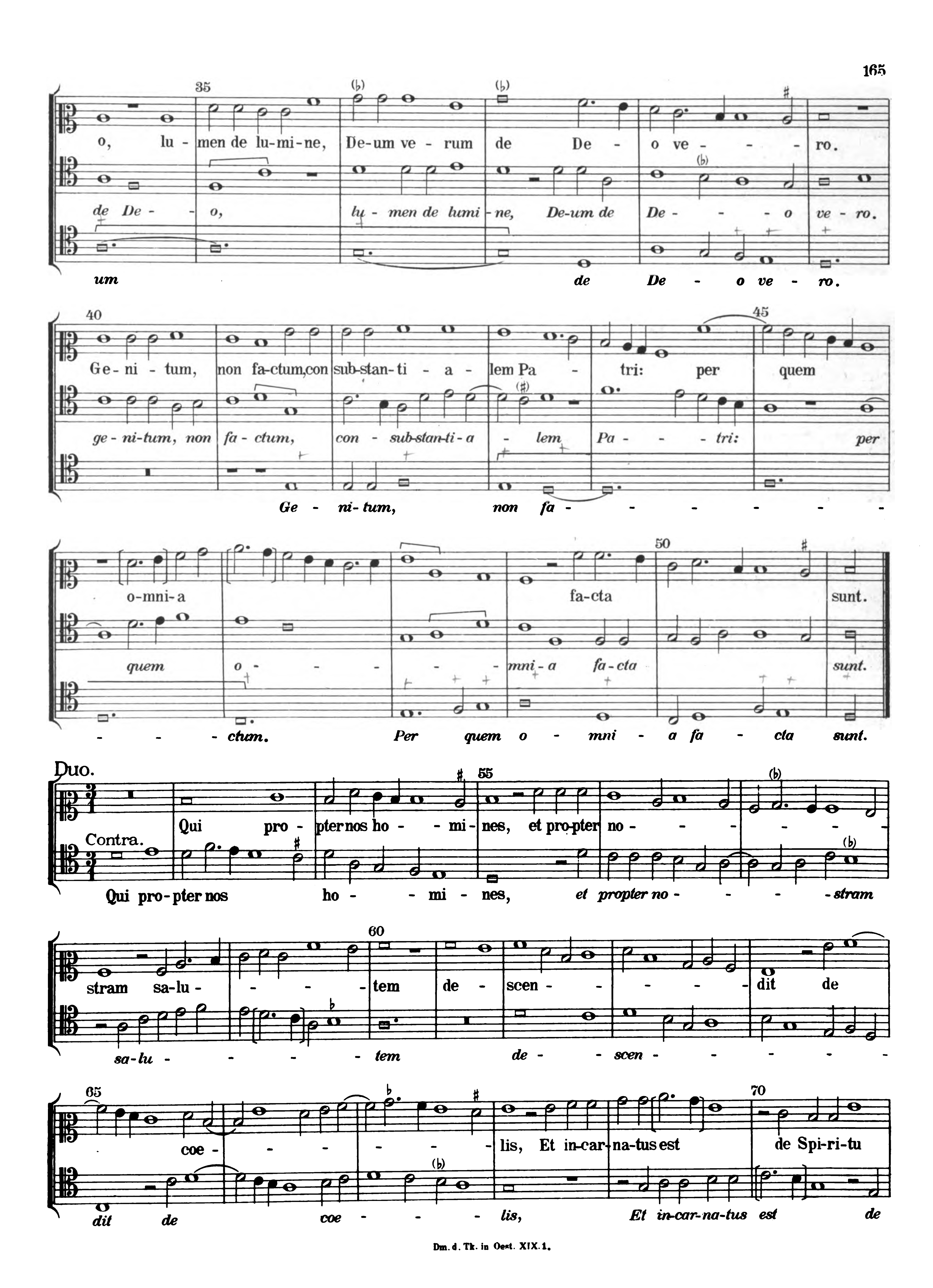



10
15
20
25
30
35
40
tis. Lau-da-mus te. Be - ne-di-ci-mus te. A - do-ra-mus te.
tis. Lau-da-mus te. Be-ne-di - ci-mus te. A-do-ra - - mus
Glo-ri-fi-ca - - mus te. Gra - ti - as a - gi-mus ti - - bi
te. Glo - ri-fi - ca - mus te. Gra - - ti-as a - gi - mus ti -
Gra - - - - - ti -
pro - - pter ma - gnam glo - - ri - am tu -
bi pro - pter ma - gnam glo - - ri - am tu -
as a - gi -
am. Do - mi - ne De - us Rex coe - le - stis, De - us Pa -
am. Do - mi - ne De - us Rex coe - le - stis, De -
mus
ter o - - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li
us Pa - - ter o - - mni po - tens. Do - mi - ne Fi - li


45
u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A -
u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De -
Do -
50
55
- gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.
- us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.
- mi - ne Fi - li - us Pa - tris.
60
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se -
Qui - tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se -
65
70
re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca -
re - re no - bis. Qui tol -
Qui
75
ta mun - di, sus - ci - pe, sus -
lis pec - ca - ta mun - di, sus -
tol - lis


80
85
- ci- pe de- pre - ca- ti - o-nem no- stram. Qui se-des ad dex-
- ci- pe de- pre - ca-ti- o - nem no- stram. Qui se - des ad
sus - ci - pe de - pre - ca - tio - nem no - stram. Ad
90
te - ram Pa- tris, mi- se- re - re no - - bis.
dex - te- ram Pa- tris, mi- se - re - - re no - - - - bis.
dex - te - ram Pa - tris, mi- se- re - - - re no - - - - bis.
Duo.
95
100
Quo- ni- am tu so- lus san - ctus. Tu so - lus Do - - mi- nus.
Contra.
Quo- ni - am tu so - lus san - - - ctus. Tu so - lus Do - - - - mi - nus.
105
Tu so-lus Al- tis-si-mus, Je - su Chri - - - - - ste.
Tu so-lus Al- tis- si-mus, Je - su Chri - ste.
110
115
Cum san-cto Spi - - - ri - tu, in glo - ri- a De- i Pa - - tris,
Cum san - cto Spi - ri - tu, in glo - - ri - a De - i Pa - tris,
Cum san- cto Spi- ri-tu, in glo - - - ri - a De - i Pa - tris,
120
125
De-i Pa - - - - tris. A - men. A - - - - - men.
De- i Pa - - - tris. A - - - men, A - - men.
De - i Pa - - - tris. A - - - - - - - - men.

Credo in unum Deum.




35
o, lu - men de lu-mi-ne, De-um ve - rum de De - o ve - - - ro.
de De - o, lu - men de lumi - ne, De-um de De - - - o ve - ro.
um de De - o ve - ro.
40
45
Ge-ni - tum, non fa-ctum,con sub-stan-ti - a - lem Pa - tri: per quem
ge-ni-tum, non fa-ctum, con - sub-stan-ti-a - lem Pa - - tri: per
Ge - ni-tum, non fa - - - - - - -
50
o-mni-a fa-cta sunt.
quem o - - - - mni-a fa-cta sunt.
- - - ctum. Per quem o - mni - a fa - cta sunt.
Duo.
55
Qui pro - pternos ho - - mi - nes, et pro-pter no - - - - - -
Contra.
Qui pro-pter nos ho - - mi - nes, et propter no - - - - stram
60
stram sa-lu - - - - tem de - scen - - - - - dit de
sa-lu - - - - tem de - - scen - - - - - -
65
70
coe - - - - - - lis, Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu
dit de coe - - - lis, Et in-car-na-tus est de



san - - - - - - - - - - - - -

spi-ri-tu san - - - - - - - - - - - - - - - -

75

cto ex Ma - ri - - - - a Vir - - gi-

cto ex Ma - - ri - - - - a Vir - - gi - ne, Vir-

80

ne, Vir-gi - ne, vir - gi - ne, vir - - - - - gi - ne:

- - gi-ne, Vir - gi - ne, Vir - - - - - - gi - - - ne:

85

Et ho - mo fa - - ctus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - - -

Contra.

Et ho - mo fa - - ctus est. Cru - ci - fi - xus e - ti-am pro no -

Tenor.

Et ho - mo fa - - ctus est. Cru - ci - fi - - xus e - ti - am

90

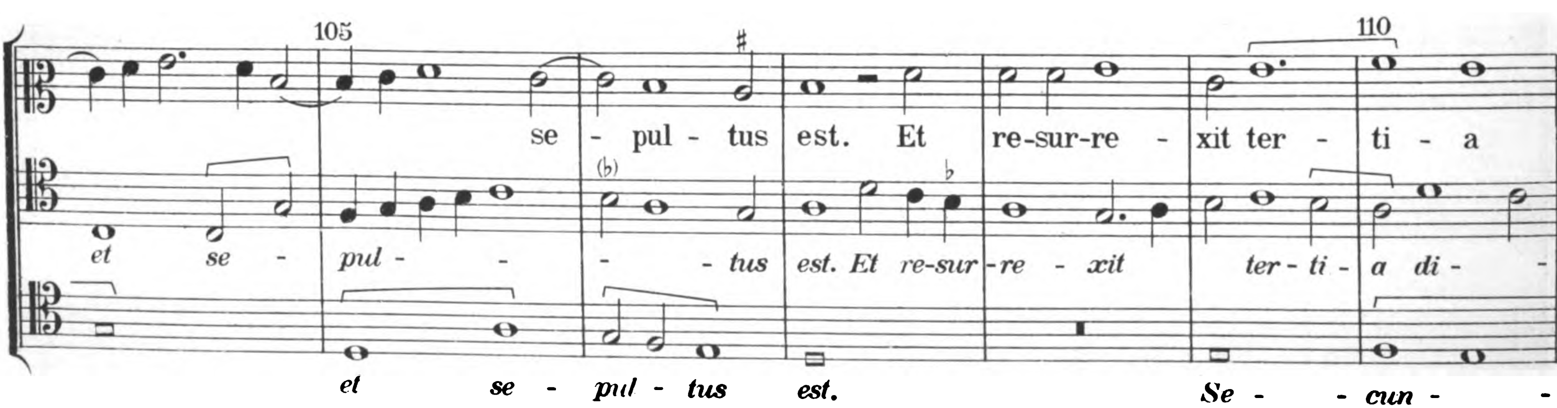
95

- - - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - - - to, pas - sus et

- - - bis: *sub Pon - ti - o Pi - la - - - - to, pas - - sus*

pro no - bis: *pas - - - sus*

100





di - e se - cun-dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in coe-lum, se - det

e se - - cun-dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in coe -

dum Scrip - - - - tu - - - ras. Se - - -

ad dex - te - ram Pa - - tris. Et i - te-rum ven - tu - rus

- lum, se - det ad dex - te-ram Pa - - - - tris.

det ad dex - te - ram Pa - - - -

est cum glo - - ri - a iu - di - ca - re vi - vos, et mor - - -

Cum glo - - - ri - a iu - di - ca - re vi - vos, et mor -

tris Cum glo - - - ri - - a

- tu - os: Cui - us re - - - - - - - - gni non
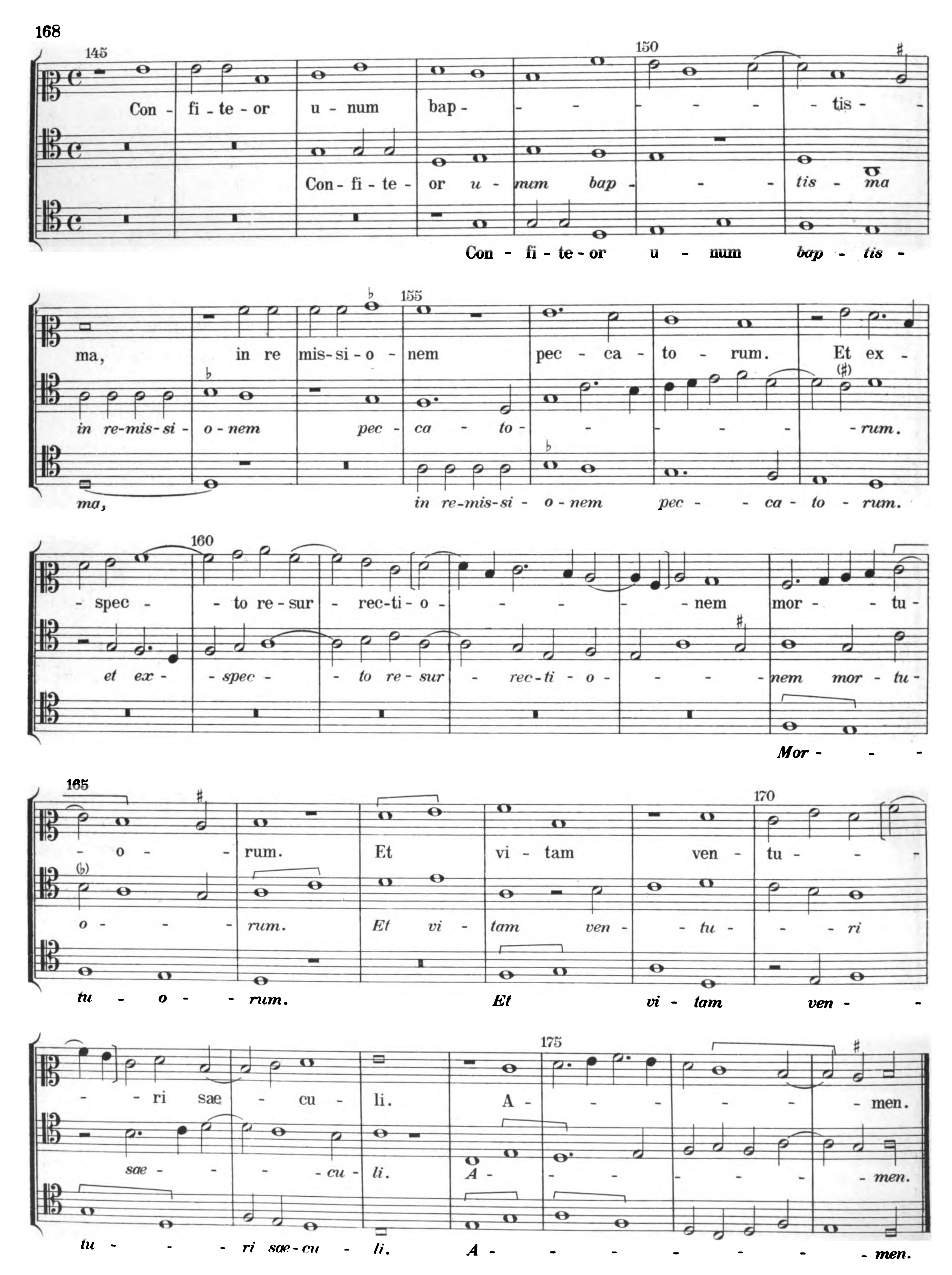
tu - os: Cui - us re - gni non e - - - -

Cui - - - us re - - - - gni
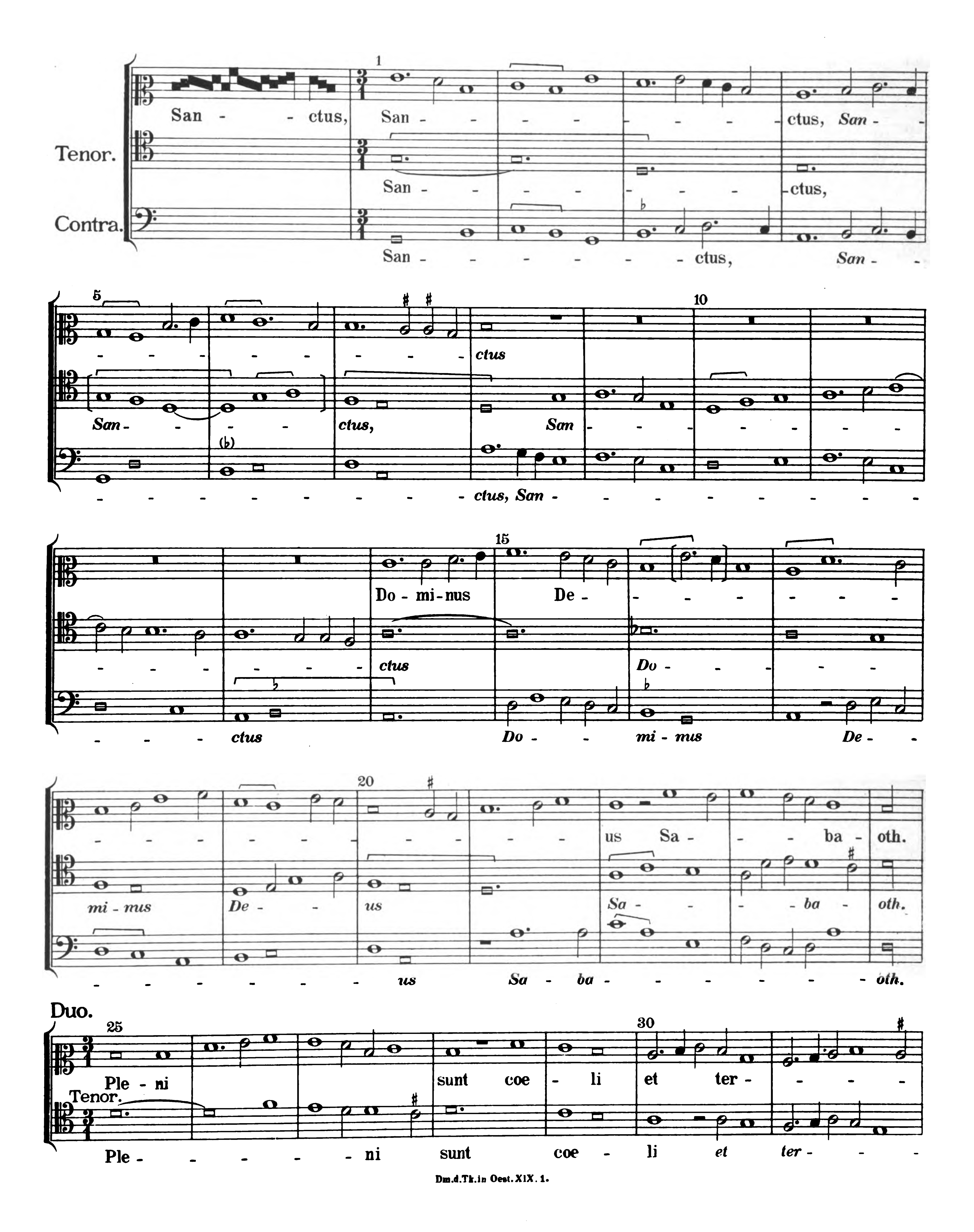
e - - rit fi - - - - - - - - - - nis.
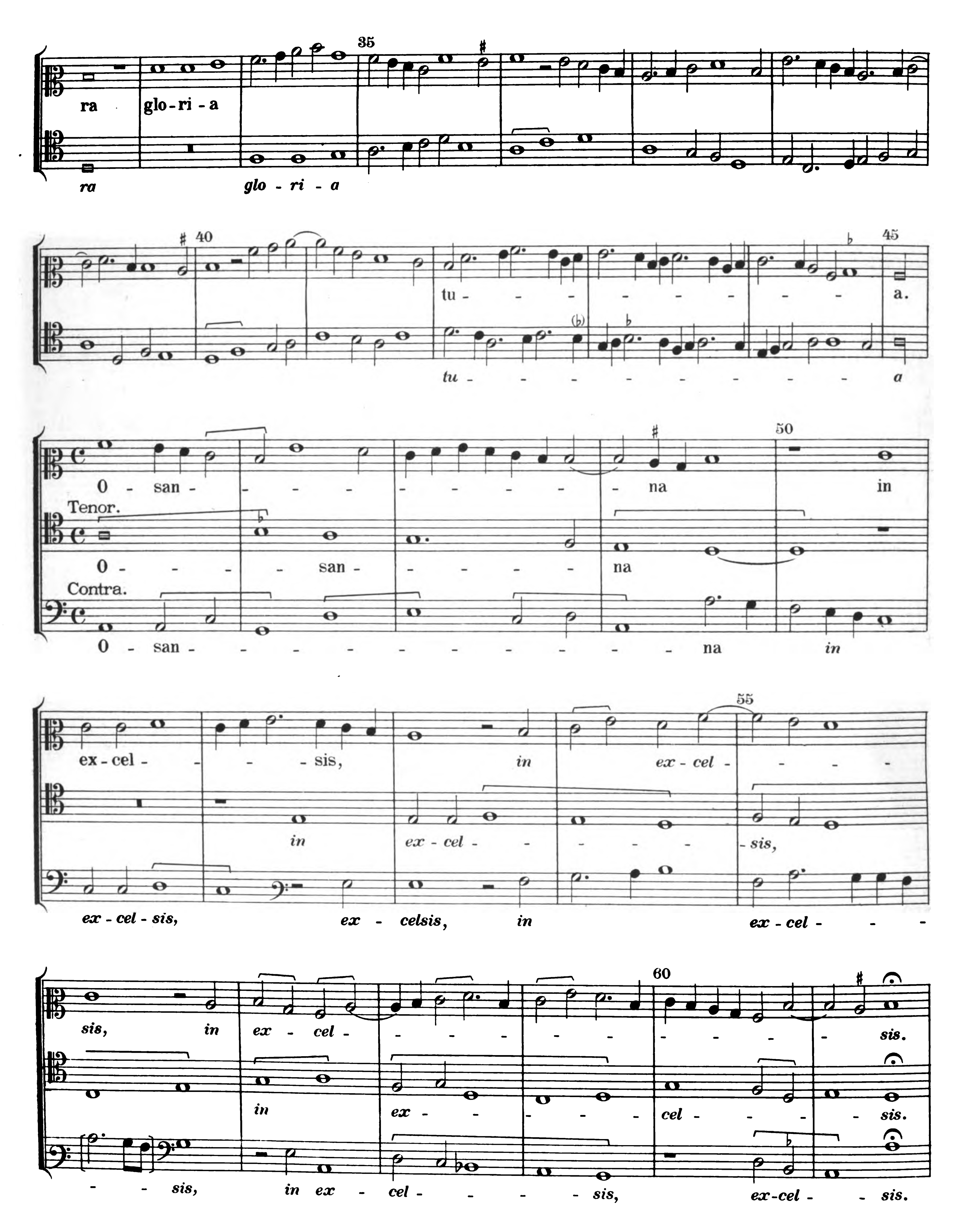
- - rit fi - - - - - - - - - nis.
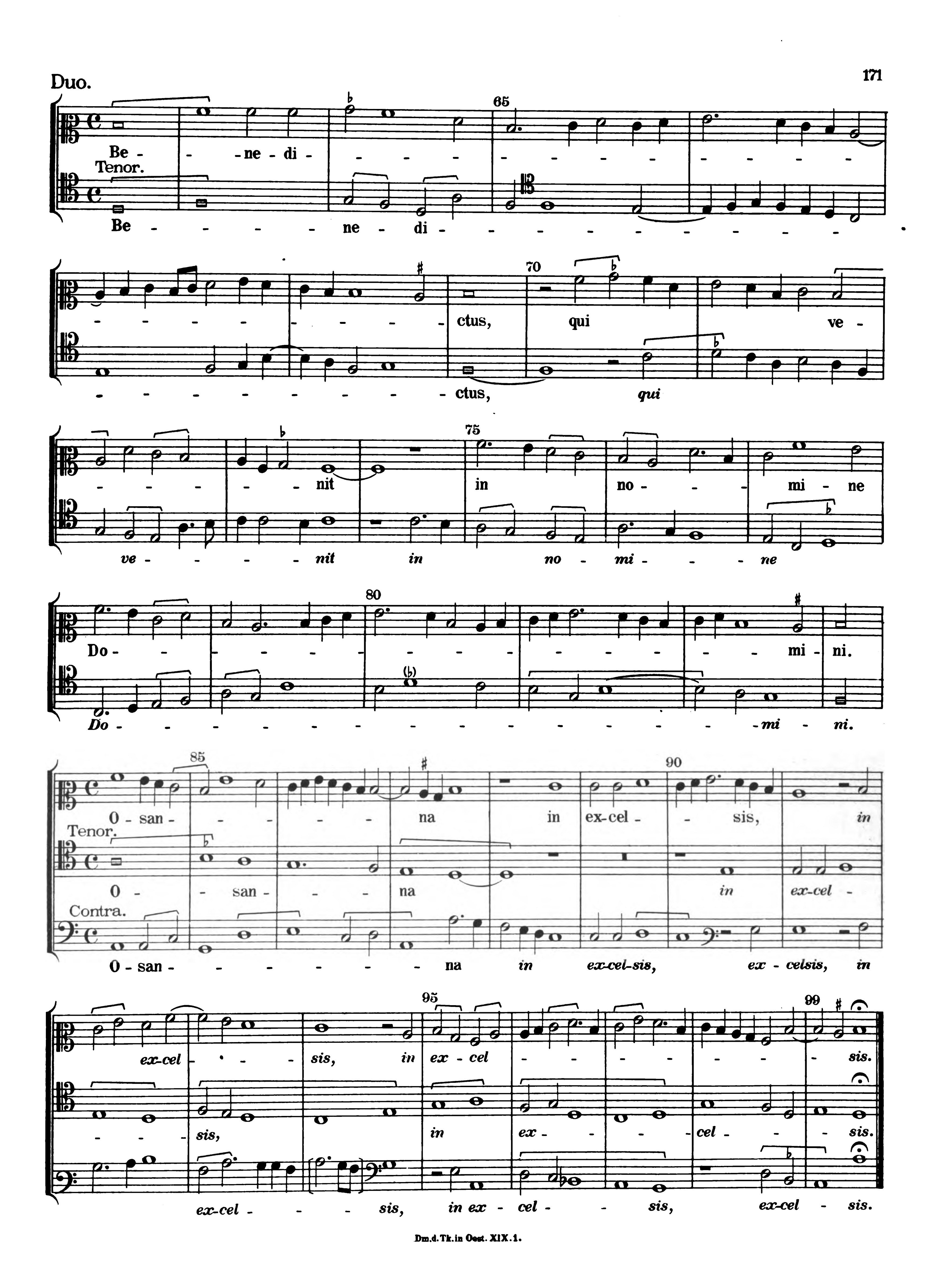
non e - rit fi - - - - - - - - - - nis.


145
150
Con - fi - te - or u - num bap - - - - - tis -
Con - fi - te - or u - num bap - - - tis - ma
Con - fi - te - or u - num bap - tis -
155
ma, in re mis-si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex -
in re-mis-si - o-nem pec - ca - to - - - - - rum.
ma, in re-mis-si - o-nem pec - - ca - to - rum.
160
- spec - - to re-sur - rec-ti-o - - - - - nem mor - - tu -
et ex - - spec - - to re - sur - rec-ti - o - - - - nem mor - tu -
Mor - - -
165
170
- o - - rum. Et vi - tam ven - tu - - -
o - - - rum. Et vi - tam ven - - tu - - - ri
tu - o - - rum. Et vi - tam ven - -
175
- ri sae - cu - li. A - - - - - - men.
sae - - - - cu - li. A - - - - - - men.
tu - - - ri sae-cu - li. A - - - - - - - men.
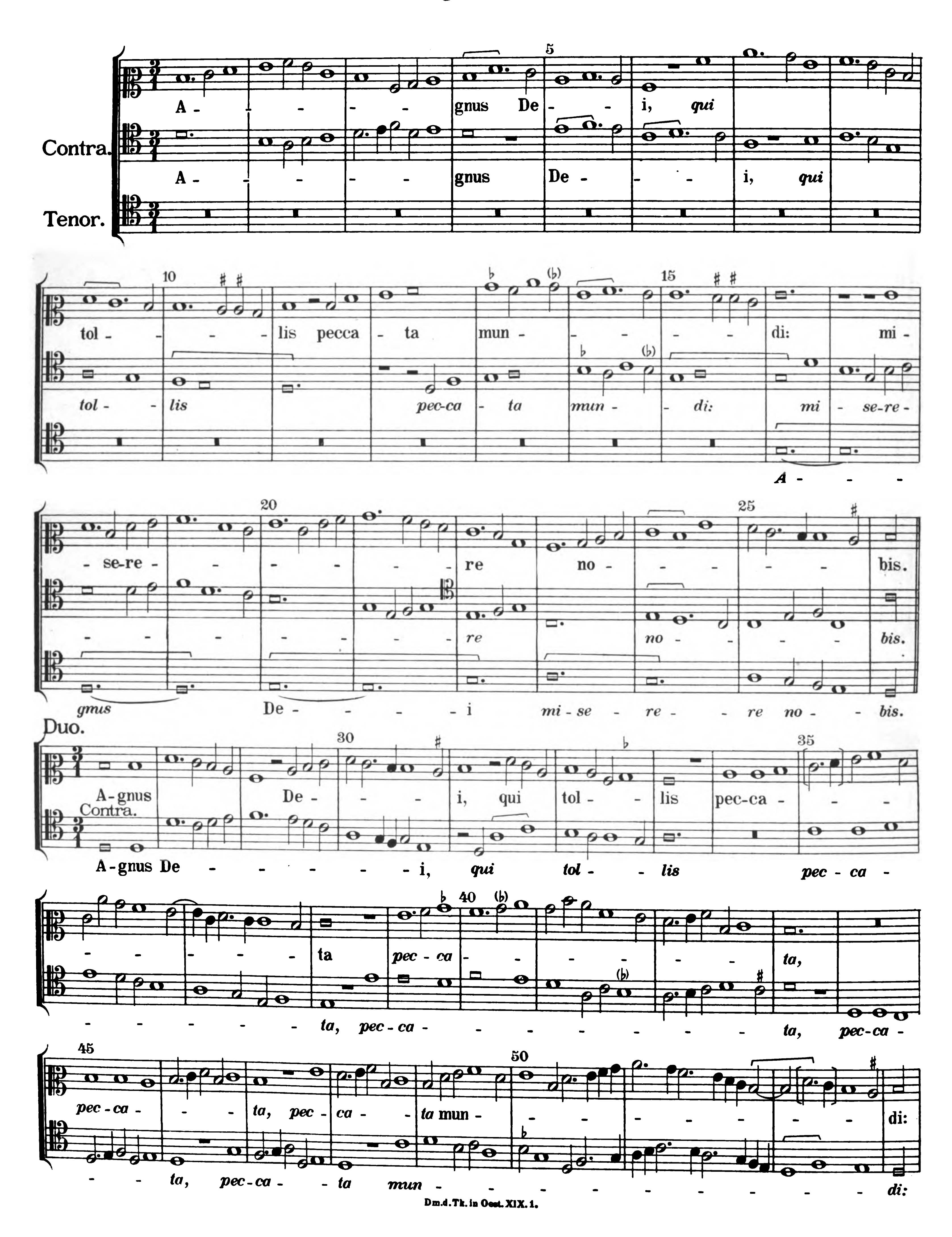
Sanctus.
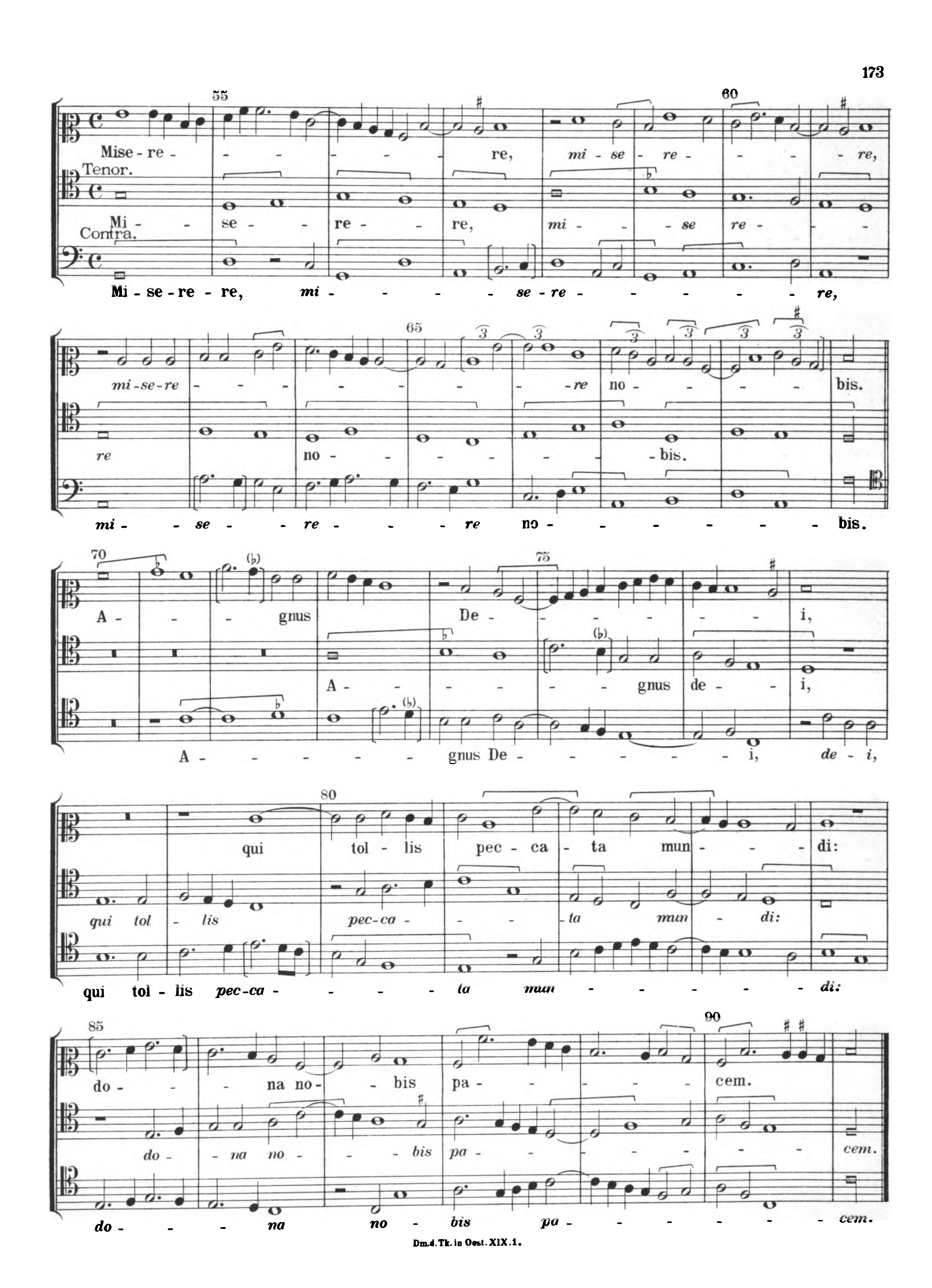

Tenor.
Contra.
Duo.
Sanctus, Sanctus, Sanctus
Sanctus, Sanctus
Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Dominus Deus Sabaoth.
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et ter-
Tenor.
Pleni sunt coeli et ter-


35
ra glo-ri-a
ra glo - ri - a
40
45
tu - a.
tu - a
50
O - san - na in
Tenor.
O - san - na
Contra.
O - san - na in
55
ex-cel - sis, in ex-cel -
in ex-cel - sis,
ex-cel-sis, ex - celsis, in ex-cel -
60
sis, in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis.
sis, in ex - cel - sis, ex-cel - sis.


Duo.
65
Be - - ne - di - - - - - - - - - - - -
Tenor.
Be - - - - - ne - di - - - - - - - - - -
70
- - - - - - - - - - ctus, qui ve -
- - - - - - - - - - - ctus, qui
75
- - - - - - nit in no - - - mi - ne
ve - - - - - nit in no - mi - - - ne
80
Do - - - - - - - - - - - - - - - mi - ni.
Do - - - - - - - - - - - - - - - mi - ni.
85
90
O - san - - - - - na in ex-cel - - sis, in
Tenor.
O - - san - - - na in ex-cel -
Contra.
O - san - - - - - - - na in ex-cel-sis, ex - celsis, in
95
99
ex-cel - - - - sis, in ex - cel - - - - - - - - - sis.
- - - sis, in ex - - - - cel - - - sis.
ex-cel - - - - sis, in ex - cel - - - sis, ex-cel - sis.

Agnus dei.


Contra.
Tenor.
A - gnus De - i, qui
A - gnus De - i, qui
tol - lis pecca - ta mun - di: mi - se-re - re no - bis.
tol - lis pec-ca - ta mun - di: mi - se-re - re no - bis.
A - gnus De - i mi-se - re - re no - bis.
Duo.
A-gnus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta pec - ca - ta, pec-ca - ta, pec - ca - ta mun - di:
Contra.
A-gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec-ca - ta, pec-ca - ta, pec-ca - ta mun - di:


Mise - re - re, mi - se - re - re,
Tenor.
Mi - se - re - re, mi - se re -
Contra.
Mi - se - re - re, mi - se - re - re,
mi-se-re - re no - bis.
re no - bis.
mi - se - re - re no - bis.
A - gnus De - i,
A - gnus de - i,
A - gnus De - i, de - i,
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
qui tol - lis pec-ca - ta mun - di:
qui tol - lis pec-ca - ta mun - di:
do - na no - bis pa - cem.
do - na no - bis pa - cem.
do - na no - bis pa - cem.

Revisionsbericht.

Dufay, Missa „Caput". (S. 17.)

Vorlagen:							
Kyrie:	Trid. 89,	Fol. 246^b,	Nr. 677;	Trid. 88,	Fol. 31^b,	Nr. 217.
Gloria:	„ 89,	„ 248^b,	„ 678;	„ 90,	„ 96^b,	„ 895.
Credo:	„ 89,	„ 250^b,	„ 679;	„ 90,	„ 168^b,	„ 933.
Sanctus:	„ 89,	„ 252^b,	„ 680;	„ 90,	„ 252^b,	„ 959.
Agnus:	„ 89,	„ 254^b,	„ 681;	„ 88,	„ 33^b,	„ 218.

Überschrift: Kyrie in Trid. 89: Caput (Duffay radiert, jedoch deutlich lesbar). Kyrie in Trid. 88: Caput Duffay; Agnus in Trid. 88: Caput. Alles andere ohne Überschrift.

Die Farcitur: „Deus creator omnium" im Kyrie wurde vervollständigt nach dem Muster von Nr. 107, 133, 404 und 573 des thematischen Verzeichnisses, was ergibt:

„Deus creator omnium tu theos hymon nostrie pie
Tibi coniubilantes regum rex Christe oramus te
Laus virtus pax et imperium tui est semper sine fine.
Rex unice patris almi nate coeterne
Qui perditum hominem salvasti de morte reddens vitae
Ne pereaut pascuae oves tuae Jesu pastor bone.
Consolator spiritus supplices ymas te exoramus
Virtus nostra domine atque salus nostra in aeternum
Summe deus et une vitae dona nobis tribue misterii nostri quae tu digneris."

Daniel, Thesaurus Hymnologicus, I, 17 und IV, 63, sowie Mone, Hymnen, I, 381, bringen nach den ersten drei Worten abweichende Texte.

Kyrie. I. 49: die dritte Note ist in den Vorlagen punktierte Semibrevis statt Minima.
II. 5: die erste Note lautet in Cod. 88 a^1, in Cod. 89 g^1.
26: ♯ nur in Cod. 88.
75: die vorletzte Note lautet in Cod. 88 *c*, in Cod. 89 *d*.
IV. 49: die zweite Ganze lautet in Cod. 88 *a*, in Cod. 89 *f*.

Christe. I. 157: ♯ nur in Cod. 88.
167 f.: Cod. 88 punktiert die erste Note (*f*) von 168, Cod. 89 dagegen die letzte Note (*d*) von 167.
II. 150: ♯ nur in Cod. 88.
156 f.: Cod. 88 hat zwei Breven, Cod. 89 eine Longa.
162: die Vorlagen haben *h* — *a* statt *a* — *h*.
191: in den Vorlagen fehlt eine Tempuspause.
210: die Vorlagen haben vier überzählige Tempuspausen.
IV. 214: die Vorlagen haben *H*.

Et in terra. In Cod. 90 fehlt das Taktzeichen.
I. 7: die letzte Note ist in beiden Vorlagen Semibrevis statt Minima.
8: Cod. 90 hat eine perfekte Brevis.
22: die zweite Note lautet in beiden Vorlagen f^1 statt e^1.
32: die beiden letzten Noten sind in Cod. 90 Minimen.
59/61: Cod. 89 hat zwei Tempuspausen zu wenig.
74: Cod. 90 rhythmisiert a^1 — g^1: 𝅗𝅥 . ♩
II. 50: die letzte Note lautet in den Vorlagen *a* statt *h*.
52: die zweite Note lautet in beiden Vorlagen e^1 statt d^1.
53: die ersten zwei Noten lauten in den Vorlagen e^1 — c^1 statt d^1 — h^1.
69: die zweite Note lautet in den Vorlagen *g* statt *a*.

Qui tollis. Cod. 90 hat Allabreve vorgezeichnet.

I. 105f.: Cod. 90 zieht diese beiden Takte zu einer Longa zusammen.
112f.: Takt 112 und die erste Ganze von 113 fehlen in beiden Vorlagen.
121: die zweite Note fehlt in den Vorlagen.
133: die zweite Note lautet in beiden Vorlagen g^1 statt a^1.
II. 117f.: diese beiden Takte fehlen in den Vorlagen.
159: die Vorlagen haben d^1 statt e^1.
166: die zweite Note lautet in Cod. 90 *f* statt *g*.
III. Zu Anfang fehlen zwei Tempuspausen in beiden Vorlagen.
166/8: die zweite Ganze von 166 und die beiden folgenden Takte fehlen in Cod. 89.
IV. Zu Anfang fehlen vier Taktpausen in beiden Vorlagen.
201: die Vorlagen haben *h* statt *a*.

Patrem. In Cod. 90 fehlt das Taktzeichen.
I. 6: ♭ nur in Cod. 89.
80: die zweite Note lautet in den Vorlagen f^1 statt g^1.
185: die erste Note lautet in beiden Vorlagen h^1 statt c^2.
II. 50: die letzte Note lautet in beiden Vorlagen *a* statt *h*.
72: die letzte Note lautet in Cod. 90 c^1 statt *h*.
III. Zu Anfang fehlt eine Tempuspause in den Vorlagen.
IV. Zu Anfang haben beide Vorlagen eine überzählige Tempuspause.
40f.: die Ligatur ist in zwei Ligaturen cum opposita proprietate zu zerteilen.
68: die Vorlagen haben vier überzählige Tempuspausen.
78: die Vorlagen haben c^1 statt *h*.

Et incarnatus. Cod. 90 hat Allabreve vorgezeichnet.
I. 190f.: vor der Brevis h^1 haben beide Vorlagen noch eine überzählige Semibrevis h^1.
II. 176: beide Vorlagen haben d^1—c^1 statt e^1—d^1.
178: ♯ nur in Cod. 89.
III. 162: Cod. 90 verbindet diese beiden Takte zu einer Longa.
IV. 159f.: Cod. 90 löst die Maxima in zwei Longen auf.

Sanctus. In Cod. 90 fehlt das Taktzeichen.
I. Zu Anfang des „Pleni sunt“ (48) fehlt in Cod. 89 eine Brevispause.
II. 15f.: die beiden letzten Noten von 15 und die erste von 16 lauten in den Vorlagen *a*—*h*—c^1 statt *g*—*a*—*h*.
33: die letzte Note lautet in Cod. 90 *f* statt *g*.
44: die zweite Note lautet in beiden Vorlagen *g* statt *a*.

80/3: lauten in den Vorlagen:

128: die letzte Note lautet in beiden Vorlagen *g* statt *h*.
III. 67: Cod. 90 zieht beide Noten dieses Taktes zu einer perfekten Brevis zusammen.
IV. 45: die zweite Note lautet in den Vorlagen *e* statt *d*.
66: beide Vorlagen haben hier zwei überzählige Tempuspausen.
209: originalgetreu nach beiden Vorlagen.

Benedictus. I. 113: die zweite Note lautet in beiden Vorlagen a^1 statt h^1.
II. 128: die letzte Note lautet in den Vorlagen *g* statt *a*.

Agnus. I. 14: die Vorlagen haben eine überzählige Minima *g'* vor der vierten Halben.
33: ♯ nur in Cod. 88.
II. 42: die zweite Note lautet in den Vorlagen *h* statt c^1.
61: in den Vorlagen fehlt eine Brevispause.
III. 38: Cod. 88 hat nach 38 eine überzählige Semibrevis.
69: ♯ nur in Cod. 88.
IV. 79: die Vorlagen haben *e* statt *f*.
81: der in den Vorlagen fehlende Semibreviswert wurde ergänzt.

Okeghem, Missa „Caput“. (S. 59).

Vorlagen: Rom, Bibl. Chigi, Cod. VIII, 234, Fol. 63. Zitiert als: „Ch.“ Cod. Trid. 88, Nr. 418—422, Fol. 286^b—295^a. Zitiert als: „Tr.“

Überschrift beim Kyrie in Tr.: Jo. Okeghem, in Ch.: Ockeghem.

Der Text des Messentenors ist nirgends angegeben.

Der **Text** der Messe ist in den beiden Vorlagen wie folgt verteilt (vgl. Einleitung Seite VII):

Kyrie.

Tr.

Takt	Stimme	Text.
1	I—IV	Kyrie
10	IV	Kyrie
16	IV	eleyson
20*f.*	I, III	eleyson
22	II	eleyson
24	I—III	Christe
31	IV	Christe
35*f.*	IV	eleyson
36	I, II	eleyson
37*f.*	III	eleyson
39	I—IV	Kyrie
52	IV	eleyson
56*f.*	I	eleyson
57	II, III	eleyson

Ch.

Takt	Stimme	Text.
1	I—IV	Kyrie
16	IV	eleyson
20*f.*	I, III	eleyson
21*f.*	II	eleyson
24	I—III	Christe
31	IV	Christe
33*f.*	II	eleyson
35*f.*	IV	eleyson
36	I	eleyson
36	III	eleyson
39	I—IV	Kyrie
51	IV	eleyson
57	I—III	eleyson

Gloria.

Tr.

Takt	Stimme	Text.
1*ff.*	I	Et in terra
1*ff.*	II	Et in terra pax hominibus
4*f.*	I	pax
5*f.*	I	homini-
8	I	-bus
10*f.*	I	bonae
12	I	volunta-
16*f.*	I	-tis
18*f.*	III, IV	Laudamus te
19*f.*	I	Laudamus
22	I	te
23*f.*	I	benedicimus
25	I	te
26*f.*	I	Adora-
29*ff.*	I	mus te glorificamus te
34*f.*	I	Gratias
35*f.*	II	Gratias
37*f.*	II	agimus tibi
38	I	agimus
39	I	ti-
40*f.*	II	propter magnam
42	I	-bi
43	I	propter
45	I	magnam
47	I	gloriam
48	I	tuam
49	I	Domine
52*ff.*	I	deus rex celestris
60	I	deus
61*ff.*	I	pater omnipoteus
66	I	Domine
69*f.*	II	agnus
71	I	fili
73	I	unigenite
75	II	dei

Ch.

Takt	Stimme	Text.
1*f.*	I, II	Et in terra
3	I	pax
4*f.*	I, II	pax
5*f.*	I	hominibus
6	II	hominibus
10*f.*	I	bone volunta-
10*f.*	II	bone
14	II	voluntatis
17	I	-tis
18*f.*	III, IV	Laudamus te
19*f.*	I	laudamus te
20*f.*	II	laudamus te
23*ff.*	I	benedicimus te
26*f.*	I	ado-
27*f.*	I	ramus te
29	I	glorificamus te
34*f.*	I	gracias
36*ff.*	II	Gracias agimus tibi
38*f.*	I	agimus tibi
40*f.*	II	propter magnam
43	I	propter
45	I	magnam
46*f.*	I	gloriam
48	I	tuam
49	I	domine
51	I	deus
52*f.*	I	rex celestis
60	I	deus
62*f.*	I	pater
66	I	omnipoteus
71	I	Domine
73*f.*	I	fili unigenite
75*f.*	II	dei filius

75 *f.*	I	Jesu
76 *f.*	II	filius
78	I	Chri-
80	I	-ste
81 *f.*	I	Domine
84 *f.*	I	deus
85	II	pa-
86	I	agnus
87	I	dei
88 *f.*	I	filius
90	I	pa-
91	IV	patris
92 *f.*	III	-tris
93 *f.*	I	-tris
95	I	Qui
95	II	Qui tollis
97	I	tollis
98 *f.*	I	peccata mundi
100 *f.*	I	miserere nobis
102 *f.*	I	Qui tollis
105 *f.*	I	peccata mun-
108	I	-di
108	IV	Suscipe
108 *f.*	I	suscipe
109 *f.*	III	Qui tollis
110 *f.*	I	deprecationem
114	I	meam
116 *f.*	I	Qui sedes
118 *f.*	I	ad dexteram
121	I	patris
123	I	miserere
125	I	nobis
128 *ff.*	I	Quoniam tu solus
131	I	san-
132 *f.*	I	-ctus
134 *ff.*	I	tu solus dominus
136 *ff.*	I	tu solus altissimus
139 *f.*	I	Jesu
141 *f.*	I	Christe
143 *ff.*	I	Cum sancto spiritu
147 *f.*	I	in gloria
149 *ff.*	I	dei patris
152	I	A-
154 *f.*	I	-men

76	I	Jesu rex
78 *f.*	I	Domine
84 *f.*	I	Agnus
85 *f.*	I	dei
88	II	filius
88 *f.*	I	filius
91 *f.*	I, II	patris
95 *ff.*	I	Qui tollis peccata mundi
95 *f.*	II	Qui tollis
99 *f.*	II	peccata mundi
99 *f.*	I	miserere nobis
101 *f.*	II	miserere nobis
102 *f.*	I	Qui tollis
104 *f.*	II	qui tollis peccata
105 *f.*	I	peccata mundi
107	II	mundi
108 *f.*	I	suscipe
109 *f.*	II	suscipe
109 *f.*	III	Suscipe
110 *ff.*	I	deprecationem nostram
110 *ff.*	III	deprecationem
110	IV	Suscipe
112 *ff.*	II	deprecacionem nostram
114	III	nostram
116 *f.*	I, II	Qui sedes
118 *f.*	I	ad dexteram
121	I	patris
123 *f.*	I	miserere
125	I	nobis
125 *ff.*	II	quoniam tu solus
128 *ff.*	I	Quoniam tu solus
129 *f.*	II	sanctus
131 *f.*	I	sanctus
133 *ff.*	II	tu solus dominus
134 *ff.*	I	tu solus dominus
135 *ff.*	II	tu solus altissimus
137 *f.*	I	altissimus
139 *f.*	IV	Cum sancto
139 *f.*	I, II	Jesu Christe
140 *f.*	III	Cum sancto
142 *f.*	II	Cum sancto
143 *f.*	I	cum sancto
144 *ff.*	IV	in gloria dei patris
145 *f.*	II	spiritu
147 *f.*	I	spiritu
148 *ff.*	II	iu gloria dei patris
149 *ff.*	I	in gloria dei
150	IV	A-
152 *f.*	I	patris A-
153	II	A-
153	III	Amen
154 *f.*	I, II, IV	-men

Credo.

1*f.*	I	Patrem	1*ff.*	I, II	Patrem omnipotentem
1*ff.*	II	Patrem omnipotentem			
			5*ff.*	I, II	factorem celi et terre
			12	I	visibilium
			12*f.*	II	visibilium omnium
			14*f.*	I	omnium
			14*f.*	II	et in-
			16*f.*	I	et invisibilium
			16	II	-visibilium
20*ff.*	III	Et in unum dominum	20*ff.*	III	Et in unum dominum
21*ff.*	IV	Patrem omnipotentem	21*ff.*	I, IV	Et in unum dominum
			22*ff.*	II	Et in unum dominum
			24*f.*	I	Jesum Christum
			27*ff.*	I	filium dei unigenitum
			31*f.*	I	uni - genitum
			34*f.*	II	et ex patre
			37*ff.*	I	ante omnia secula
			41*f.*	I	deum de deo
			43*ff.*	IV	Genitum non factum
			48	I	vero
			49*ff.*	I, III	genitum non factum
			50*f.*	II	genitum non factum
			53*ff.*	II	consubstantialem patri per quem
			53*ff.*	IV	consubstantialem patri per quem omnia facta
			54*ff.*	I	consubstantialem
			57*f.*	I	patri
			58*ff.*	III	per quem omnia facta sunt
			59	II	omnia
			60*ff.*	I	per quem omnia
			65*f.*	I	facta
			68	I	sunt
			72*f.*	I	et propter nostram
			76	I	salutem
			82	I	descendit
			83	I	de ce-
			85*ff.*	IV	descendit
			89*f.*	III	descendit
			92*f.*	II	descendit
			94*f.*	III, IV	decelis
			95	I	- lis
			95*f.*	II	decelis
97*ff.*	I, II	Et incarnatus est	97*ff.*	I	Et incarnatus est de spiritu sancto
			97*ff.*	II, IV	Et incarnatus
			102*f.*	I	ex maria virgine
			103*f.*	II	ex maria
			104*f.*	I	et homo factus est
			106*f.*	I	Crucifixus
			107*f.*	II	factus est
			109*f.*	I	etiam pro nobis
			109*f.*	II	crucifixus
			112	II	eciam
			112*f.*	I	sub poncio
			114	I	pilato
			115*ff.*	I	passus et sepultus
			115*f.*	II	passus et
			117*f.*	II	sepultus
			119	I	est
120*f.*	III	Et incarnatus (altera missa Caput)	120*f.*	II	Et in spiritum
121*f.*	IV	Et incarnatus est	121*f.*	I	Et resurrescit
			121*ff.*	IV	Et resurrescit tercia die
			124*f.*	I	tertia die secundum
			128*f.*	II	qui ex patre
			129*f.*	I	et ascendit
			131*ff.*	I	in celum sedet ad dexteram
			132*f.*	II	qui cum patre

			134 f.	I	patris
			135 f.	II	et conglorificatur
			136 ff.	I	et aterum venturno est cum gloria
			139 f.	I	qui locutus est
			141 f.	I	et mortuos
			143 ff.	I	cuius regni non erit
			145 f.	II	et unam sanctum
			147	I	finis
			150 ff.	II	et apostolicam ecclesiam
			152 ff.	I	Confiteor unum baptisma
			153 f.	II	Confiteor
			159 ff.	I	peccatorum expecto resurrectionem
			164 f.	I	mortuorum
			165 ff.	IV	et vitam venturi seculi
			166 f.	III	venturi seculi
			167 ff.	I	et vitam venturi
			171	I	seculi
			172	III	a -
			173	I	A -
			174	II	a -
			175 f.	I—III	- men

Sanctus.

1 f.	I, II	Sanctus	1 f.	I	Sanctus
			1	II	Sanc -
			7	II	- tus sanc -
			10	I	Sanc -
			13 f.	II	- tus
			14 f.	I	- tus
			17	I	Sanctus
18	I	Sanctus	18	III	Sanc -
			18 f.	II	sanc -
19 ff.	IV	Sanctus	19 ff.	IV	Sanctus
			20 f.	I	dominus
			20 f.	III	- tus
			23	II	- tus
			24	I	deus
			25	III	domi -
			27	III	- nus
			27 ff.	IV	dominus
			30	III	deus
			30 f.	II	dominus
			33 f.	IV	deus
			34	II	deus
			35	I	Saba -
			35 f.	III	saba -
			38 f.	II	saba -
			42 f.	IV	sabaoth
			44	II	- oth
			46	I, III	- oth
48 f.	I	Pleni sunt celi	48	I, II	Pleni
48 f.	II	Pleni sunt			
			51	I	sunt
52 f.	IV	Celi	52 f.	IV	Celi
			55	II	sunt
57	III	Pleni sunt	57	III	Et terra
			60	I	Et terra
			61 f.	II	gloria
			63	III	gloria
			67 f.	I, IV	gloria
			72 f.	III	tua
			73 f.	I, IV	tua
77 f.	II, III	Osanna	77 f.	II – IV	Osanna
79	I	Osanna	79	I	Osanna
			85 ff.	I	in ex cel -
			87 f.	IV	in excelsis
			90	III	in ex -
			90 f.	III	in excel -

95f.	I, II	Benedictus
109f.	III, IV	Benedictus
135ff.	III	Osanna in excelsis
147ff.	II	in excelsis

93f.	I, II	-sis
93f.	III	-celsis
95	I	Bene-
95f.	IV	benedictus
96f.	II	Benedic-
98f.	I	-dic-
101f.	I, II	-tus
103	I	qui
105	I	ve-
108	I	-nit
109f.	I	in nomine
109f.	III, IV	In nomine
125	I	domi-
135f.	I	-ni
135f.	III, IV	Osanna
136f.	I	Osanna
137f.	II	Osanna
147ff.	II	in excelsis
148	I	in
150f.	I	excel-
158f.	I	-sis.

Agnus.

1f.	I	Agnus
1f.	II	Agnus dei
4	I	dei
8	I	Qui
8f.	II	qui tollis
9	I	tol-
13	I	-lis
14ff.	IV	Peccata mundi
14f.	I	peccata
15	III	peccata
17	II	peccata
20	I	mun-
20	III	mundi
23	II	mundi
23	I	-di
25	I	mise-
30f.	III	miserere
31	I	-re-
33f.	II	miserere
35	I	no-
36	III	no-
37	II	no-
41	I—III	-bis
42	I	Agnus
45	I	dei
46ff.	III	Agnus dei
50f.	III	qui tollis
56f.	I	mundi
60f.	I	miserere
64ff.	III	miserere
68	IV	no-
71	III	no-
73f.	I, III, IV	-bis
75	I, II	Agnus
79	I	de-
84	I	-i
84ff.	III, IV	Qui tollis
85	I	qui

1f.	I	Agnus
1f.	II	Agnus dei
4	I	dei
8f.	I	qui tollis
13f.	III	Qui tollis
14ff.	IV	Qui tol-
14f.	I	peccata
20f.	I	mundi
25f.	I	misere-
30	I	-re
31	I	no-
34	I	-re
37	III	no-
41	I, II	-bis
42	I	agnus
42f.	II	agnus dei
43	I	dei
46ff.	III	qui tollis
56f.	I	miserere
59f.	IV	mi-
61f.	VI	-serere
62	I	no-
65	I	no-
72	IV	nobis
73f.	I	-bis
75	I, II	Agnus
78	I	dei
79	II	dei
84f.	III	Qui tol-
84ff.	IV	Qui tollis
85	I	qui

87*f.*	I	tollis
91	III	peccata
92*f.*	I	peccata
95	I	mundi
96*f.*	III	mundi
103	I	Dona
105	III	Dona
106	I	nobis
107	III	nobis
109	III	pa-
109*f.*	I	pa-
113*f.*	I, III	-cem

86	I	tollis
92*f.*	I	peccata
98	I	mundi
100	II	dona
102*f.*	IV	dona nobis
104	I	dona
105	II	no-
108	III	dona
109*f.*	I	nobis
110	II	-bis
111	II	pacem
111*f.*	III	nobis
112	I	pacem
112*f.*	III	pacem
114	IV	pacem

Am Schlusse des Kyrie steht (in Tr. beim Diskant, in Ch. beim Tenor) folgender „Canon: Alterum caput descendendo tenorem in diapason". In Ch. außerdem: „Et sic per totam missam". Die Resolution desselben besteht einfach darin, daß der Tenor um eine Oktave tiefer gesungen werden soll, als er notiert ist; in der Übertragung wurde der Tenor natürlich in seine wirkliche klingende Lage versetzt. Daß dies die richtige Lösung ist, beweist der Umstand, daß, wenn der Tenor in der notierten Lage verbliebe, eine Menge unmöglicher Quarten zum Baß entstehen würden, z. B. im Takt 38 des Kyrie sogar ein Quartsextakkord als Schluß eines Satzes.

Die Akzidentien sind in den beiden Vorlagen wie folgt gesetzt (vgl. Einleitung S. VIII):

Fis				*Cis*				*Be*			
Satz	Takt	Stimme	Vorlage	Satz	Takt	Stimme	Vorlage	Satz	Takt	Stimme	Vorlage
Kyrie	2	III	Tr. Ch.	Kyrie	24	II	Tr.	Kyrie	11	III	Tr. Ch.
„	8	I	Tr.	Gloria	101	I	Tr.	Gloria	37	III	Tr.
Gloria	19	II	Tr.	Agnus	43	I	Tr. Ch.	„	152	III	Tr. Ch.
„	19	III	Tr. Ch.	„	94	I	Tr.	Credo	44	II	Tr. Ch.
„	88	I	Tr.					„	66	II	Tr.
„	89	II	Tr.					„	97	II	Tr. Ch.
„	107	I	Tr.					„	148	III	Ch.
Credo	121	III	Tr. Ch.					Sanctus	91	III	Tr.
„	171	I	Tr. Ch.					„	128	II	Tr.
Sanctus	9	I	Tr. Ch.					„	138	III	Tr. Ch.
Agnus	40	II	Tr.					„	157	III	Tr. Ch.
„	91	II	Tr.								

Außerdem vielleicht ein *Gis* im Sanctus, Takt 153, II, in Tr., das Kreuz kann aber auch als Auflösung von *Be* gemeint sein.

Kyrie I. 7: Tr.: [Noten], Ch.: [Noten].

8: Tr.: [Noten], Ch.: [Noten].

16: *f-g*, Tr.: [Noten], Ch.: [Noten].

37/8: Tr.: [Noten]; Ch.: [Noten]

46: Tr.: [Noten], Ch.: [Noten].

47: Tr.: und Ch.: [Noten].

51/2: Tr.: [Noten]; Ch.: [Noten]

55 ff.: Tr.: ; Ch.:

II. 4: Tr. Minima *h*, Ch. c^1.
9: Tr. Semibrevis *d*, Ch. *e*.
31: Tr. zweite Note *e*, Ch. *d*.

37/8: Tr.: , Ch.:

37 bis zum Schluß des Kyrie: in Tr. Tenorschlüssel.
55: als zweite Note hat Tr. *d*, Ch. *g*.
57: die Viertelnote ist in Tr. *h*, in Ch. *a*.

III. (Diese Stimme heißt in Tr. „Tenor secundus", in Ch. „Tenor".)
9: auf die vierte Halbe in Tr. Minima *c*, in Ch. zwei Semiminimen *f—e*.
12/13: das *f* ist in Tr. punktierte Semibrevis, in Ch. auflöst in Semibrevis und Minima.
16/17: der Punkt hinter dem *f* der Ligatur nur in Tr.

34/35: Tr.: ; Ch.:

34: Tr. hat in der Ligatur als zweite Note *a* statt *h*.

57: Tr.: ; Ch.:

IV. 21: Ch. hat auf die dritte Ganze eine Pause, wodurch die Longa (die letzte Note der Ligatur) imperfiziert würde.
33 f.: in Ch. fehlt 33 ganz, von 34 die erste Hälfte.
40: Ch. hat als zweite und dritte Note der Ligatur *e—d*, Tr. *d—e*.

Gloria I. 1: Ch. hat als erste Note *a* eine perfekte Brevis, Tr. löst sie auf in: □ o.
21: die ersten beiden Noten: Tr.: o. o, in Ch.: ;
29: Tr.: ; Ch.:
39: auf das 10. und 11. Viertel: Ch.: , Tr.: .
68: in Ch. ist die erste Note der Ligatur (b) punktiert.

II. 15 f.: Tr.: ; Ch.:
29: auf die ersten zwei Halben hat Tr.: , Ch.: .
38: auf die dritte und vierte Halbe hat Tr.: , Ch.: .
40 f.: Tr.: ; Tr.:
49 f.: Tr.: ; Tr.:
53 f.: Tr.: ; Tr.:
75: auf die letzte Halbe hat Tr. eine Minima *g*, Ch. zwei Semiminimen *g—f*.
90: auf die ersten beiden Ganzen: Tr.: □, Ch.: o o;
91: auf die erste Halbe hat Tr. eine Minima *h*, Ch. zwei Semiminimen *h—c*.

III. 23: auf der vierten Halben hat Tr. *f*, Ch. *g*.
63 f.: Tr.: ; Ch.:

82: auf der vierten Halbe hat Tr. *c*, Ch. *h*.

Qui tollis. I.

113 f.: Tr.: ; Ch.:

126 f.: auf der vierten Halben in 126 hat Tr. e^1, auf der ersten Ganzen in 127 c^1 oder d^1; Ch. hat *e* und *d*.

129 f.: auf der vierten Halben hat Tr. *f*, Ch. *e*.

135 f.: Tr.: ; Ch.:

144: das letzte Viertel lautet in Tr. g^1, in Ch. f^1.

146: die zweite Ganze lautet in Tr. e^1, in Ch. d^1.

II. 107/8: Tr.: ; Ch.:

110/11: Tr.: ; Ch.:

118: das zweite Viertel ist in Tr. *h*, in Ch. c^1.

122: die zweite Halbe ist in Tr. *g*, in Ch. *a*.

IV. 117/8: die zweite Ganze: in Tr.: □ ○, in Ch.: □. .

155: Tr.: □ □, Ch.: □ .

Credo I. 21 f.: die letzte Ganze: in Tr.: ○., in Ch.: ○ ♩.

24: die zweite Ganze in Ch. punktiert, in Tr. nicht.

25/6: das e^1 an der Taktwende ist in Tr.: ♩ ♩, Ch.: ○ .

67/8: Hier fehlt ein Minimawert in Ch.

68: auf d^1 hat Tr.: □ . Ch.: □ .

77 f.: Tr.: ; Ch.:

85: Tr.: ; Ch.:

95—96a: Tr.: □ , Ch.: ■ ■ .

II. 59: Ch. hat das auf die vierte Halbe eintretende d^1 punktiert; Tr. löst den Punkt auf.

93: auf der ersten Ganzen hat Tr.: ○· ♩; Ch.: ♩ ♩ .

96: hier fehlt ein Semibreviswert.

III. 26: auf der vierten Halben hat Tr. eine Semiminima statt eine Minima.

78 f.: Tr.: ; Ch.:

IV. 50: hier folgen in Tr. zwei Breven und zwei Semibrevispausen, in Ch. drei Breven und drei Semibevispausen.

95: Tr. hat nach der perfekten Brevis *G* eine Brevispause, die in Ch. fehlt.

96—96a: Tr.: ; Ch.:

Et incarnatus. I. 111—123: in Ch. Mezzosopranschlüssel.
139: *d* in Tr.: ◻, in Ch.: 𝅝 𝅝.
161: *f* „ „ ◻ „ „ 𝅝 𝅝
162: *d* „ „ ◻ „ „ 𝅝 𝅝
168: f^1 „ „ ◻ „ „ 𝅝 𝅝
II. 98: auf der zweiten Halben hat Tr. *f*, Ch. *g*.
117/8: an der Taktwende (𝅘𝅥 𝅘𝅥) in Tr. *a*, in Ch. *g*.
133: d^1 in Tr.: ◻, in Ch.: 𝅝 𝅝.
136: e^1 „ „ ◻ „ „ 𝅝 𝅝.
142: erste Note in Tr.: *a*, in Ch.: *h*.
149: originalgetreu nach beiden Vorlagen.
III. 147/8: *a* in Tr.: ◻, in Ch.: ◻.
IV. 130: *g* in Tr.: ◻ 𝅝, in Ch.: ◻·.
140: erste Note *g* in Ch. punktiert, in Tr. nicht.
140: zwischen den beiden ersten Noten *d*—*g* steht in Ch. noch ein eine Ligatur (*e*—*f*—*g*).
176: Tr.: ■ ■, Ch.: ◻.

Sanctus. I. 18: *a*—*g*—*f*: in Ch.: 𝅗𝅥 𝅗𝅥· 𝅘𝅥, in Tr.: 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 𝅘𝅥.
38: das zweite Viertel ist in Tr. g^1, in Ch. a^1.
39: in Ch. fehlt die Semibrevispause nach der Ganzen d^1.
40—47: in Ch. Mezzosopranschlüssel.
46: Tr. hat am Schluß eine Semibrevispause zu viel.
84: Tr.: 𝅝· 𝅝 𝅗𝅥, Ch.: 𝅝 𝅝· 𝅗𝅥.
93: Tr.: 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅝 𝅗𝅥, Ch.: 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅝.
II. 18—40: fehlen in Tr.
48/9: e^1—f^1: Tr.: ◻.𝅝 ◻, Ch.: [Ligatur].
71: die dritte Ganze ist in Tr. *a*, in Ch. *f*.
81: *a*—d^1: Tr.: 𝅝 ■, Ch.: [Ligatur].
III. 29/30: *a* an der Taktwende in Tr. geteilt, in Ch. gebunden.
IV. 40: *d* in Ch.: ◻·, in Tr.: ◻ 𝅝.
53: *d* „ „ ◻·, „ „ ◻ 𝅝.

Benedictus. I. 95 ff.: in Tr. bis zum Schluß Sopranschlüssel; in Ch. bis 119 Mezzosopran-, dann Sopranschlüssel.
99 f.: h^1—a^1 an der Taktwende: in Tr. 𝅗𝅥 𝅗𝅥, in Ch. 𝅘𝅥 𝅘𝅥 (= 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 𝅘𝅥)
117: die Pause auf der dritten Halben nur in Tr.
126: die erste Ganze ist in Tr.: ◻, in Ch.: 𝅝 𝅝.
144: Von hier an in Tr. Mezzosopran-, in Ch. Sopranschlüssel.
II. 111/112: an der Taktwende: Tr. c^1—d^1, Ch. f^1—e^1.
115: *d* in Ch.: 𝅝, in Tr.: 𝅝 𝅝.
136: die zweite Halbe ist an die erste gebunden in Ch., in Tr. nicht.
155: Tr. bindet die erste Halbe an die vorhergehende Ganze, Ch. nicht.
III. 95—159: Tr. setzt den C-Schlüssel auf die oberste Linie (= Baritonschlüssel).
113: Tr. hat *h*—*a*, Ch. *c*—*h*.
114: erste Ganze in Tr.: 𝅗𝅥 𝅗𝅥, in Ch.: 𝅝.
115: die letzten drei Halben in Tr.: 𝅝., in Ch.: 𝅝 𝅗𝅥.
126: d^1 ist in Tr.: 𝅝, in Ch. ◻.
153: die ersten zwei Noten in Tr.: 𝅗𝅥 𝅗𝅥, in Ch.: 𝅗𝅥 𝅘𝅥.

Agnus I. 5: Auf der zweiten und dritten Halben (*a*—*g*—*a*) hat Tr.: 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥. 𝅝 𝅘𝅥 𝅘𝅥.
21: d^1: Tr.: ◻, Ch.: ■.
33: Tr.: punktiert das h^1 und bringt auf *g* ein Viertel.
Ch.: „ „ *g* „ „ „ *f(is)* „ „

34: Das Viertel lautet in Tr.: *c*, in Ch.: *f*.

43: *c—f*: Tr.: 𝅗𝅥. ♩, Ch.: 𝅗𝅥 𝅗𝅥.

59: c^2: Tr.: ◻, Ch.: ○○.

59/60: a^1 an der Taktwende Tr.: ○○, Ch.: ◻.

70: das zweite Viertel lautet in Tr.: g^1, in Ch. f^1.

76: auf der 3. und 4. Halben hat Tr.; $d^2—h^1$ (ligiert), Ch.: ♩.♪𝅗𝅥♩ $(d^2—c^2—h)^1$.

81: das letzte Achtel c^1 in Ch. fehlt in Tr.

102: Tr. punktiert c^1, Ch. g^1.

II. 13: der Punkt hinter *g* fehlt in Ch.

34/5 *d—d* an der Taktwende: in Tr.: ◻, in Ch.: ○○.

35: die Breviespause ist in den Vorlagen punktiert.

36: c^1 in Tr.: ◻., in Ch.: ◻○.

37—42: in Ch. Tenorschlüssel.

84: *h* in Tr.: ◻., in Ch.: ◻○.

85ff: in Tr. Tenorschlüssel.

100/1: *h* an der Taktwende ist in Ch. gebunden, in Tr. nicht.

III. Zu Anfang hat Tr. zwei Brevispausen zu viel.

15: in beiden Vorlagen ist die zweite Note ○ statt 𝅗𝅥.

29: beide Vorlagen haben eine Semibrevispause statt einer Minimapause.

40: die letzte Note lautet in Tr. *e*, in Ch. *d*.

41: die erste Note lautet in Tr. 𝅗𝅥 statt ○.

51/2: die letzten drei Noten von 51 und die Brevis in 52 stehen in beiden Vorlagen um eine Terz zu tief.

93: auf der dritten Halben hat Ch.: 𝅗𝅥 *f*, Tr.: ♩♩ *g—f*.

104: die zweite Halbe ist in Tr. *c*, in Ch. *d*.

IV. Zu Anfang hat Tr. zwei Brevispausen zu viel.

35: *d*: in Tr.: ◻○, in Ch.: ◻..

72: die letzte Semibrevis *H* fehlt in Ch.

Die Ligaturen sind in den beiden Vorlagen meist nicht übereinstimmend gehalten, was aber, wenn der Rhythmus nicht dadurch verändert wird, nicht eigens angeführt wurde.

Okeghem, Missa „Le serviteur" (Seite 95).
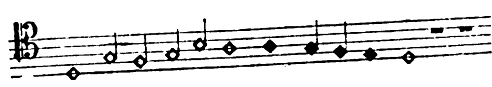
Vorlage: Cod. Trid. 88, Nr. 503—507, Fol. $411^b—422^b$.

Der Tenor ist noten- aber nicht rhythmengetreu dem des Pseudo-Isaacschen Liedes (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, VII, pag. 238) entsprechend; der Diskant entspricht im Anfang sehr dem des Liedes.

Kyrie primum: I. 24: f^1 ist in der Vorlage Minima statt Semibrevis.

44: die erste Minima *f* ist im Ms. nur eine Stufe zu tief geraten, was der Schreiber durch einen Keil zu korrigieren suchte.

II. 44: die fünfte Note *c* ist im Ms. Semiminima statt Minima.

IV. 16—18: lauten in der Vorlage: 

23: nach der ersten Note soll Baß- statt des Tenorschlüssels eintreten.

88: *e* soll Semibrevis statt Minima sein.

110: bis zum Schluß soll Baß- statt des Tenorschlüssels gelten. Die mehrfach wechselnden Schlüssel dieser Stimme sind zur Vereinfachung von hier an bis zum „Qui tollis" (Takt 89 des Gloria) durch den Baßschlüssel ersetzt; vom „Qui tollis" an bis Schluß der Messe wurde der *C*-Schlüssel auf der obersten Linie belassen.

132: das Ms. hat vor dem Schluß-*c* (Takt 133) ein *e*; das vorhergehende *d* soll Brevis altera gelten.

Kyrie secundum: Die Takte 170*f.* sind originalgetreu.

I. 162: die letzte Note *h* (*b*) soll Minima statt Semiminima sein.

II. 146: die punktierte Minima *es* des Ms. wurde getilgt und die Minima *g* mit punctum augmentationis versehen.

IV. 148*f.*: die Schwärzung der ersten Note der Ligatur zeigt an, daß sie als Semibrevis zu zählen ist.

Gloria. I. 8—11: diese Takte sollen um eine Minima weitergeschoben werden.

69: c^1 ist im Ms. Brevis statt Semibrevis.

72: die Semibrevis ist im Ms. punktiert.

II. 45—48: diese Takte sollen um eine Semibrevis weitergeschoben werden.

III. 39*f.*: *c* an der Taktwende ist im Ms. Semibrevis statt imperfekter Brevis.

44: die Semibrevispause des Ms. nach der Brevis *c* wurde getilgt.

IV. 41: die letzte Note *b* ist im Ms. Semiminima statt Minima.

43*f.*: zwei Semibrevispausen an der Taktwende wurden getilgt.

45: hier fehlt im Ms. eine Semibrevispause.

Qui tollis. I. 124—126: die cauda an der Ligatur wurde getilgt. (Drei Breven.)

II. 159: die letzte Halbe ist im Ms. Semibrevis.

Credo. II. 35: als dritte Note hat das Ms. *es*.

III und IV.: zu Anfang fehlen je zwei Taktpausen im Ms.

Et incarnatus. I. 161: die zweite Note lautet im Ms. *a*.

II. Zwischen 102 und 103 sind drei Noten des Ms. getilgt.

226*f.*: die Quintenparallelen mit der Oberstimme sind originalgetreu.

237: im Ms. stehen die beiden Noten dieses Taktes umgekehrt: *a*—*f*, was Oktavenparallelen mit der Oberstimme ergeben würde.

272: die Quintenparallelen mit der Oberstimme sind originalgetreu.

III. Zu Anfang fehlen drei Brevispausen.

190: hier wurde eine Lücke von einem Breviswert durch eine Pause ausgefüllt.

IV. Zu Anfang fehlen drei Brevispausen.

180: die Brevis *c* lautet im Ms. *e*; im übrigen ist dieser und der folgende Takt originalgetreu.

Sanctus. I. 23: g^1 soll Minima statt Semibrevis sein.

II. 45: zwischen den beiden ersten Noten stehen im Ms. noch eine Semibrevispause und eine Semibrevis c^1.

III. 10: die Quintenparallelen mit der Oberstimme sind originalgetreu.

22*f.*: die Quintenparallelen an der Taktwende sind originalgetreu.

59: „Pleni tacet, verte folium“.

Pleni sunt. I. 131*f.*: an der Taktwende hat das Ms. c^1 statt *d*.

III. Zu Anfang stehen vier Brevispausen zu viel.

Benedictus. II. 186: die erste Note lautet in Ms. *c* statt *d*.

IV. Zu Anfang steht eine Brevispause zu viel.

Agnus primum. I. 26: die letzte Note ist im Ms. Minima statt Semibrevis.

II. 18: die letzte Note *d* fehlt im Ms.

19: die letzte Note lautet im Ms. c^1.

20: die beiden letzten Halben lauten im Ms. es^1 und d^1.

24: die zweite Halbe lautet in Ms. *d*.

III. 32: fehlt in den Pausen.

IV. 18: die zweite Note lautet im Ms. *c*.

Agnus secundum. II. 37: die Brevis *d* ist im Ms. nur Semibrevis.

Agnus tertium. I. 145: die erste Note lautet im Ms. f^1.

145: die letzte Note ist im Ms. Semibrevis statt Minima.

Anonymus, Missa „Le serviteur“ (Seite 141).

Vorlage: Cod. Trid. Nr. 88, Nr. 406—410, Fol. 267^b—275^b.

Kyrie I. 17: *b* ist im Ms. Minima statt Semibrevis.
30: die Brevis *g* ist im Ms. nicht punktiert.
II. 3: die zweite und dritte Ganze (*es—d*) scheinen im Ms. ursprünglich: 𝅗. 𝅗𝅥 rhythmisiert gewesen, dann aber in: 𝅗 𝅗 korrigiert worden zu sein.

Gloria. I. 80: die letzte Halbe ist im Ms. möglicherweise es^1.
II. 18: die erste Note a^1 ist im Ms. nicht punktiert.
III. 58: die zweite Note lautet im Ms. *g*.
64: die Viertelnote lautet im Ms. *g*.

Qui tollis. I. 126: die Ganze lautet im Ms. *d*.
141: c^1—d^1 sind im Ms. Minimen statt Semiminimen.
II. 140: das Ms. hat im Tenor vor der betreffenden Notengruppe ein ✕ im zweiten Zwischenraum; die Beziehung auf *b* ist unwahrscheinlich, vielleicht ist dies eine Warnung, trotz des Schrittes *a*—(*g*)—*es* nicht *as* zu nehmen.

Credo. I. 10: im Ms. fehlt die Pause.

Et incarnatus. III. 94: ein im Ms. fehlender Semibreviswert wurde durch die Halbe *c* ergänzt.
121: die dritte Halbe *g* ist im Ms. punktiert.
153: die zweite Note lautet im Ms. *h*.

Sanctus 57: Generalpause.
I. 67: die drei Noten dieses Taktes stehen im Ms. eine Terz tiefer. (Vgl. II und III, 66.)
77: die dritte Note c^1 und die letzten zwei Noten *b* und *a* sind im Ms. Semibreven.
77: die zweite Note lautet im Ms. es^1.
II. 15: *d* ist im Ms. Longa statt Brevis.
25: das Ms. hat eine Semibrevispause zu viel.
26: d^1 ist im Ms. Semibrevis statt Brevis.
66: nach der Vorlage gehen II und III hier unisono; da sonst kein solcher Gang zu verzeichnen ist, wurde III um eine Terz höhergestellt. (Vgl. I, 67.)
III. 5—12: zwei Versionen.

Benedictus. II. 92: der im Ms. fehlende Semibreviswert wurde durch die dritte Halbe *b* ergänzt.

Agnus primum. 14^b: originalgetreu.
I. 11: die letzte Note lautet im Ms. *a*.
16: die letzte Note ist im Ms. Minima statt Semibrevis.
III. 13: das Ms. hat eine Semibrevis- statt einer Minimapause.

Agnus secundum II. 30: die erste Note lautet in der Vorlage *g*.

36^b: lauten in der Vorlage [Notenbeispiel]

Agnus tertium. 89: originalgetreu.
II. 74: die erste Note lautet im Ms. *es*.
91: der im Ms. fehlende Semibreviswert wurde ausgefüllt durch die Halbe *es*.
III. 91: der im Ms. fehlende Semibreviswert wurde ergänzt durch Verlängerung des zweiten *b* aufs Doppelte.

Messe „Grune Linden“ (Seite 157).

Vorlage: Trienter Codex 88, Nr. 482—486, Fol. 375^b—383^b.

Kyrie: Im Ms. stehen im Anfang des Tenors zwei Takte Pausen zuviel.
Takt 13. Im Ms. lautet der Sopran g_1 d_1 g_1 f_1 statt g_1 c_1 g_1 f_1.

Das Christe eleison ist in die Hälfte des ursprünglichen Notenwertes übertragen.

Takt 21. Der Contra lautet im Ms. *d c A* statt *d B A*.
„ 38. „ Sopran „ „ „ *d f* statt *e f*
„ 60. „ Contra „ „ „ *g a b g* statt *g a b a*.
„ 62. „ Tenor „ „ „ *e f g g h* statt *e f g g a*.

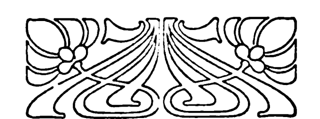
Gloria: Takt 31. Im Ms. lautet die zweite Note des Sopran f_1 statt g_1.
„ 32. „ „ „ „ letzte Note des Sopran h_1 statt a_1.
„ 45. „ „ „ „ der Contra $h\ c_1\ a$ statt $h\ c_1\ h$.
„Qui tollis" bis „miserere nobis" ist in die Hälfte des ursprünglichen Notenwertes übertragen.
Takt 93. Im Ms. lautet die erste Note des Tenors *d* statt *e*.

Credo: Takt 16. Im Ms. hat der Contra eine punktierte Minima *c* und eine Semiminima *d* zu viel.
Crucifixus ist in die Hälfte des ursprünglichen Notenwertes übertragen.
Takt 109. Im Ms. lautet die erste Note des Sopran c_1 statt e_1.

Sanctus: Hosanna: ist in die Hälfte des ursprünglichen Notenwertes übertragen.
Das zweite Hosanna ist nicht ausgeschrieben. Nach den ersten Noten steht: „Osanna ut super".

Agnus dei: Im „Miserere" hat der Contra irrtümlich den Tenorschlüssel statt des Baritonschlüssels.
Takt 62. Im Ms. ist das *A* des Contra eine Brevis statt einer Longa.
Im letzten „Agnus dei" steht im Ms. im Contra der Tenorschlüssel statt des Baritonschlüssel.
Von „miserere" an in die Hälfte des ursprünglichen Notenwertes übertragen.

Der Tenor wurde entsprechend seiner Lage in den verschiedenen Sätzen als Unter- resp. als Mittelstimme gesetzt.




Druckerei- u. Verlags-Aktiengesellschaft
vorm. R. v. WALDHEIM JOS. EBERLE & Co. Wien

